الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة وهران 1- أحمد بن بلة

كلية الآداب والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدّكتوراه
في النقد المعاصر

موسومة بـ

الرواية الجزائرية
بين الممارسة الإبداعية والتنظير النقدي

إعداد الطالب:
- بن شعيب خالد

إشراف الأستاذ الدكتور:
بلحيا الطاهر

أعضاء لجنة المناقشة

د.بن سعيد محمد	جامعة وهران	أستاذ التعليم العالي	رئيسا
د.بلحيا الطاهر	جامعة وهران	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا
د.كاملي بلحاج	جامعة سيد بلعباس	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا
د.عقاق قادة	جامعة سيد بلعباس	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا
د.بوزيان أحمد	جامعة تيارت	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا
د.لعزوني فتيحة	جامعة وهران	أستاذ محاضر "أ"	عضوا مناقشا

السنة الجامعية
2017-2016





بسم الله الرحمن الرحيم





إهداء

إلى رجلٍ قصير القامة، حادّ النظرة، دقيق الملاحظة، نقيّ الثوب ظاهرا وباطنا

كان يجلس بعد صلاة كل عشاء في غرفته يحمل لوحته الخشبية، بجانبه مِحبرته ومصحفه وساعة جيبه

إلى رجلٍ مالِكيّ المذهب وطنيّ الروح، زاهد في الحياة

خطب على المنابر طيلة حياته لكنه لم يدع أبدا إلى فرقة أو تمذهبٍ

أذكر أنه بكى من فرحته لمـّا وُظّفت أستاذا للغة العربية، وقال: «الحمد لله الذي جعل من صُلبي من يخدم لغة القرآن»

فارقه ذات مساء شتوي من عام 1994 وكنت حينها أُردّد

" إذا الليلُ أضواني بسطتُ يدَ الهوى وأذللتُ دمعًا منْ خلائقهُ الكبرُ "

لم يترك شيئا غير محبرته ولوحته وبرنوسه الوبري وساعة جيبه

لكنه ترك أُناسا يدعون له بالرحمة في كل لحظة من أبنائه وتلامذته

إلى رجل عاش كريما ومات كريما

إلى والدي رحمه الله

مقدمة

تعتبر الرواية العربية جنسا من الأجناس الأدبية التي أفرزها تحول المجتمع الحديث، وهي شكل متطور من أشكال التعبير سواء أكانت وليدة المجتمع البرجوازي أم امتداد للملحمة أم هي وُضع فرضه تحول المجتمع الإنساني ليتسع إلى احتواء تعدده واختلاف الرؤى والتوجهات ضمن مجتمع لم يعد يتسع لاحتوائه فن من الفنون الأدبية الأخرى ومهما يكن فلا مناص لنا من تقبل الوضع كما هو لأن الرواية كفن قد فرض نفسه كعالم تخييلي للواقع الذي تحياه هذه المجتمعات بغض النظر عن القصدية التي من أجلها ولأجلها وجد، ومن هنا فالرواية في الجزائر واقع فني وأفق توقع المبدع الذي يحاول أن يبين عن حضوره في الساحة الأدبية لأن الدافع إلى القول متعدد وقد نختلف حوله لكن الظاهرة الإبداعية هي المحمول الذي لا يمكن أن يختلف عليه اثنان وبما أن الجزائر رقعة جغرافية لها خصوصيتها الطبيعية والتاريخية فهي لا تعدو أن تكون مجتمعا يتقاسم الظاهرة الإبداعية مع المجتمع الإنساني داخل زمن وجودي يعترف بخصوصية الأمم ويطمح إلى بناء يعترف بما هو عام مثلما يحترم ما هو خاص في ظل الموروث المعنوي –الفكري– لكل الحضارات وكل المجتمعات ومثلما كان النص الروائي هو إشكال يضعنا أمامه المجتمع الحديث فإنه كذلك بالنسبة للجزائر.

واشكاليات موضوع المشروع تحاول أن تضعنا بين جهتين متقابلتين، فمثلما يبين النص الروائي عن ممارسة المبدع الجزائري لظاهرة الإبداع ويسمو إلى تحقيق الأفق المتوقع، فإن النص النقدي ظاهرة أخرى تشد الانتباه وتدفع بالمتتبع إلى التساؤل عن جوهرها وكنهها ليظل القاسم المشترك أو الخيط الرفيع الذي يجمع بين هذا وذاك هو الرواية.

لذا سيحاول هذا المشروع تتبع الظاهرة الإبداعية تأسيسا وتأصيلا وحداثة، ومدى نضج التجربة الإبداعية في الجزائر كما يحاول أن يتلمس قراءة هذا النص وفق الأدوات الإجرائية التي أنتجها الفكر الإنساني في رصد هذه الظاهرة من خلال إسهامات أسماء لامعة في حركة النقد بالجزائر، كرست كل حياتها لتتبع مسار النص الروائي وما لاشك

فيه أن إسهام هؤلاء حذا بالنص إلى ما هو عليه الآن من تطور وارتقاء حتى أضحى النص الروائي الجزائري صوتا مسموعا، وشكلا أدبيا يبين عن مدنية مجتمع أنهكه الاستعمار ردحا من الزمن، فكان العمل الإبداعي مسارا رصد آمال وخيبات هذا المجتمع وأضحى فيما بعد حريصا على تتبع تحولاته وإنجازاته وما من شك فيه أن النص الروائي اتسم بتحولات في البنية والنسق ضمن هذه المحطات الزمنية مثلما عرف النقد تطور المناهج وتعددها لذلك ومن المسلم به النظر إلى تحولات كل من الخطاب الروائي والخطاب النقدي في الجزائر من خلال عقد موازنة بين ما أنتجه المبدع وما أنتجه الناقد لذا وضعنا العنوان بين حدين عمل كل منهما مقدمة كبرى تفرض النظر إليها أولا من جهة منفصلة ثم وضعهما وجها لوجه لنقف على تحولات كل منهما حتى يتسنى لنا تأكيد حقيقة بعينها تتمثل في أيهما كان فاعلا أو إلى أي حد كان منفعلا؟ لذا فهذا المشروع هو بحث في التحولات والأنساق.

كما كانت الرواية جنسا أدبيا ولد من رحم المعاناة الإنسانية صنو ما تعارف عليه المجتمع الإنساني من أشكال التعبير، فلا ضير أن يكون وجها من وجوه الوعي الإنساني ووعاء يصب فيه أفكاره ورغباته وأحاسيسه، يعكس بصدق صراع الإنسان مع ماضيه ومستقبله، بين واقعه وعالمه المتوقع.

ولما كان العقل الإنساني تواقا إلى معرفة العالم من حوله فمن الضرورة بمكان أن يتلمس مواطن الجمال والإبداع في ذاته وأن يكشف عن قدرته الخلاقة القادرة على العطاء رغم تباين الحقب وتعدد ضروب المعرفة التي استطاع أن يجعلها تعبر عن هذا المخلوق المعجزة، وتبين عن نفسها وتطورها جيلا بعد جيل.

لذا فمن الطبيعي جدا أن يلف الباحث عن المعرفة شيئا من التساؤل حول الظاهرة الإنسانية -الإبداعية- على وجه التحديد، قمين بنا ونحن نباشر هذا الموضوع أن نستهله بتتبع مسار هذا الجنس الأدبي في الجزائر شكلا ومضمونا، وإذا كانت مدونات النقد العربي والجزائري قد أطالت الحديث في هذا الموضوع إلا أن الجدل الذي كان قائما

ردحا من الزمن على مستوى النقد العربي والمتمثل في علاقة الرواية بالبيئة العربية أو بالأحرى بالأدب العربي وحاول البعض أن يجمع شيئا من النصوص مبديا تعصبا حول فكرته الداعية إلى اعتبار هذا الفن عربي النشأة وبين مبتكر ومعارض يدافع بكل قوته عن غربية هذا الفن بات أمرا لا يقدم ولا يؤخر شيئا إلى المعرفة الإنسانية لأن فن الرواية فرض نفسه على الأدب العربي فرضا وتمسك بخصوصية المجتمع وتلمس مواطن الصراع في نفسية العربي وكشف النقاب عن تناقضات هذا المجتمع فافتك مشروعيته قبل أن يقر المثقف بشرعيته.

لذا ارتأيت من الضروري أن ألتزم بالتأريخ لهذه الظاهرة في الأدب الجزائري دون البحث عن أصل هذا الفن أو منشئه بقدر ما يهمني هاهنا..جمع مادة علمية تكون معينا صافيا تتبع مسار هذا الفن ثم رصد حركته خلال ما يعرف بمرحلة التأصيل في الرواية الجزائرية وهي المرحلة التي أصبح عندها هذا الفن علامة نصية وأضحت كل كتابة روائية هي رؤية للعالم ورؤية تعيد كتابة العالم، لأن الشكل قد اكتمل آنئذ ويبقى الاختلاف بين النصوص مرده إلى مضمون كل عمل روائي، أو كل رواية كرس المبدع إبداعه لخدمة هذه الزاوية محاولا الإبانة عنها، هذا المضمون الذي اتسم بالشمولية كما عبر عن مواقف مختلفة نفسية اجتماعية وأيديولوجية.

وأعتقد أن هذه الرؤيا مسلمة جوهرية تجعلنا نلم بالظاهرة رغم تناولها في عدة دراسات نقدية لكنها أرضية مهمة يجب أن يرتكز عليها هذا المشروع.

وهذا لا ينفي بأي حال من الأحوال تتبع مسار الرواية الجديدة في الظاهرة الإبداعية لأن أي حديث عن الرواية يجب أن يراعي العديد من المقتضيات المتعلقة بمفهوم الكتابة الروائية ونزوعها الدائم إلى البحث عن أساليب جديدة وامتلاك صنعة التخييل باعتبارها أداة معرفية لفهم العالم ومن ثم بات من أهم الأمور التي تقتضيها هذه المعرفة المنتجة لخطاب الحداثة تفرض كون السرد سيرورة تواصلية ناتجة عن تفاعل بين سارد وقارئ، وحينها تتنقل المعرفة من الرؤية الدلالية الرمزية إلى الرؤية التداولية ومن ثم تصبح

عملية السرد إفراز التفاعل النص، الثقافي والاجتماعي على حد تعبير "تولان" (Tolan) وأعتقد بأنّ الرواية في الجزائر أسهمت بقدر كبير في بعث الحركة الأدبية في الجزائر واستطاعت بأدواتها الفنية أن تصبر أغوار المجتمع وأن تتبع مراحل تعاقب تطوره وقد واكبت هذه المراحل وعكست تناقضاتها مع العلم أن مراحل انتقال المجتمع من عتبة تاريخية إلى أخرى لم يكن مساعدا على وعي المبدع ليتعامل معه من منطلق الثبات لأن حياة الشعوب والمجتمعات تقاس بعقود من الزمن، فمثلا نلاحظ أن المجتمع الجزائري بعد الاستقلال انتقل من نظام اجتماعي معين ومن نظام سياسي له خلفيته الأيديولوجية، ثم فجأة تخلى عن هذا الخيار لينتقل إلى مرحلة اتسمت بالضبابية فلا هي بالاشتراكية ولا هي بالرأسمالية، ولاشك أن هذا الانتقال قد أدى بالمجتمع إلى التداعي والانهيار وهو الأمر نفسه بالنسبة للفنان، غير أن الروائي استطاع أن يواكب هذا التطور ويرأب صدع هذا التحول.

وطبيعي جدا والحال على هذه الصورة أن تواكب هذه الحركة الإبداعية حركة نقدية تتبع مسار هذا الجنس الأدبي، وقد كان الناقد أوفر حظا من الروائي، لأنه وجد مادة علمية غزيرة في النقد العالمي والنقد العربي لينطلق منها وقد حذا هذا النقد حذو صوه العربي في بدايته الأولى، حيث كان لابد للدراسات أن تهتم بجانب المضمون سواء أكان ذلك من خلال توضيح طبيعة هذا المضمون، ونوعيته المتسمة بالشمولية، أو من حيث هو تعبير عن مواقف ذات أبعاد مختلفة نفسية واجتماعية فقد كان من الطبيعي جدا أن تواكب هذه الحركة ما تواضع عليه النقاد العرب من مناهج وطرائق في تناول النصوص الروائية.

وهذا العمل يحاول بشكل أو بآخر أن يرصد الظاهرة النقدية في الأدب الجزائري الحديث وطريقة التفاعل مع النصوص الروائية، وأي المناهج أفاد الحركة الأدبية في الجزائر؟ وما هي النصوص التي كانت أكثر تناولا وهو الشيء ذاته بالنسبة للمناهج النسقية فقد عملت على تناول النص الروائي وفق الأدوات الإجرائية إلى وفرتها هذه المناهج وتناولت مجموعة من النصوص أيضا للتأسيس لممارسة نقدية جديدة.

لكن المتتبع للحركة النقدية في الجزائر يتساءل عن طبيعة هذا التناول هل كان تناولا، انتقائيا أم مشروعا نقديا استطاع أن يؤسس للرواية الجزائرية وأن يتناولها بما توفر من مادة نقدية غزيرة؟

ومن ثم لا يمكننا أن نحكم على هذه التجربة إلا بالرجوع إلى ما اصطلح عليه بنقد النقد وهو الفن الذي يملك الإجابة المتعلقة بهذه التساؤلات لنقف من خلاله على الإشكاليات التي واجهت حركة النقد في الجزائر بين الممارسة والتطبيق أو بين التنظير والتطبيق.

ولا يمكن أن نؤسس لهذه التجربة دون أراء المبدعين أنفسهم من خلال ما تضمنته بعض المقدمات لروايتهم أو بعض المجلات والحوارات الصحفية.

فإذا كان المنطلق الذي انطلق منه هذا المشروع والمتمثل في وجود كم روائي هائل وحركة نقدية متفاعلة مع الحركة الإبداعية، فمن الضرورة الملحة أن نسلم بأن هذا النقد قد أسهم بقسط وافر في بعث الحركة الأدبية والنقدية في الجزائر وفي الوطن العربي؟ وعليه يمكنني صوغ جملة من الفرضيات تكون أرضية لهذا العمل وأسس ينطلق منها في محاولة البحث عن هذا الإشكال ومحاولة الوقوف على الجوانب المضيئة فيه وتحسس المواطن المظلمة لذا حاولت أن أنطلق من فرضيات مفادها:

–إنّ الأدب ومنه الرواية له وظيفة ضمن البناء الفكري لأي مجتمع إنساني فإلى أي حد أسهم النص الروائي الجزائري في هذا البناء؟

–ما هي المضامين التي تناولها النص الروائي ولماذا؟

–إلى أي حد كان النص الروائي الجزائري نصا ِإشكاليًا؟

–هل تحقق الرواية مقولة أن الأدب ليس انعكاسا بسيطا وسطحيا للواقع الاجتماعي؟

–ملامح الرواية الجزائرية الجديدة أسبابها وخلفياتها بين التنظير والإبداع؟

–جدلية التماهي في الرواية الجزائرية بين القصدي والحكائي؟

–ما العلاقة بين النظرية والممارسة النقدية من داخل البنية النقدية ذاتها؟

-هل امتلك النقد قدرة خاصة على تحليل البنيات التخيلية للرواية من أجل الوصول إلى رؤية المبدع والتي تكون في الغالب متوارية خلف البناء السطحي؟

علاقة المنهج المتوخى، مصطلحاته النقدية وطريقة تعامله مع النص الروائي المنقود.

علاقة المناهج الحديثة بالمناهج السياقية، ودرجة الإفادة والاستفادة.

-يقتضي البحث في حداثة الكتابة الروائية بحث في الأداة التحليلية ومقوماتها الابستيموجية سواء على مستوى المنطلقات أو الأهداف والغايات .

غير أن ما يجب التأكيد عليه هو أن هذه الفرضيات لم تناقش منفصلة عن بعضها البعض نظرا لطبيعة التداخل الحاصل بحكم السيرورة التاريخية وتلازم البعض منها بحكم التحول المعرفي ومن ثم ارتأيت أن أُحَدِّدَ مسارات عامة لأتمكن من خلالها بسط هذه الفرضيات، حيث توزعت على أربعة فصول يستدعي النظر من خلالها إلى تطور الرواية تأسيسا وتأصيلا وحداثة، حيث وقفنا في كثير من المدونات النقدية على خلط واضح بين التأسيس والتأصيل نظرا لإهمال قيمة الثقافة الشعبية في التأسيس لفن الحكي وهي مرحلة مهمة في التأسيس لجنس الرواية ثم تبعتها مرحلة الوعي والفهم وهي التي تثبت بوعي وإدراك هذا الجنس من منطلق الوعي بأهمية الشيء- الجنس- وقيمته ووظيفته وتقنياته وأصوله، لتصل بعد ذلك إلى ملامح جديدة تسم بها بما يعرف بالنص الحداثي، ومهما يكن الاختلاف النظري بين مفهوم الحداثة والحديث، والحداثي، إلا أن التغير واضح والتحول يفرض نفسه.

هذه المنطلقات هي التي فرضت نفسها في التعامل مع النقد، إذ لا يمكن أن نتعامل مع الحركة النقدية دون وضعها في السياق الثقافي العام تأصيلا وتخصيصا، لتتضح معالمه، وفق منهج واضح المعالم يملك حدودا معينة تُمكن الناقد من تحديد وجهته وفق إجراء معين في التعامل مع الخطاب وهذه المعطيات تفرض بالضرورة تتبع المناهج النقدية من سياقية ونسقية في تعاملها مع النص الروائي الجزائري.

لذا ناقشت في الفصل الأول، الشفاهية وعلاقتها بالهوية الثقافية، والتي من خلالها فرضت الكتابة نفسها كهاجس للتأسيس في مجال الرواية رغم عدم اكتمال التجربة ونضجها ليفرض المقدس والمتمثل في النص الشعري نفسه من جديد على حقل الثقافة في الجزائر، وهو التحول الارتدادي الذي فرضته ملابسات تاريخية وثقافية.

أما في الفصل الثاني فقد تناولت من خلاله فكرة التأصيل للرواية كما حاولت تتبع بعض ملامح التحول في النص الروائي الجزائري من خلال حداثة الرواية والحداثة في الرواية، الذي يكسب الرواية الجزائرية خصوصيتها وتميزها، ليستقل الفصل الثالث بموضوع النقد سباقا وإجراء، حيث أنه لا يمكن أن نتعامل مع ظاهرة ثقافية معينة دون أن توضع في السياق العام إذ النظر إلى الظاهرة منفصلة يبعدها عن مبدأ العلية والسببية ويفصلها عن المؤثرات العامة التي دفعت بالظاهرة إلى التشكل، لذا تتبعت في البداية السياق الثقافي العام الذي دفع بوعي النقد كقيمة معرفية وحد له تصور من خلال تحديد الإجراء الذي يمكنه من التعامل بصورة واضحة وفق تصور معالم الظاهرة -الرواية-

وهذه الضرورة الملحة على تتبع الإجراء تمكن من قراءة النص وهو ما تمّ إجماله في الفصل الرابع من خلال الحديث عن منهج بعينه فكانت المناهج السياقية هي الأولى في التشكل للتعامل مع النص وفق إجراء تحدده خلفياتها الفلسفية والمعرفية فكان الإجراء التاريخي ثم البعد الأيديولوجي والبعد النفسي ليجد الفكر النقدي نفسه أمام تحول جديد فرضه التطور المعرفي وهو ما عرف بالمناهج النسقية ونظرا لتداخل هذه المناهج ونقاربها الإجرائي وضعت ضمن عنوان عام وهو البنيوية وما بعدها.

وفي الأخير ذيل هذا العمل بخاتمة تحمل مجموعة من الملاحظات تفتح المجال من جديد لإعادة النظر حول الموضوع، لأن التسليم باليقين درب من المستحيل في رحلة البحث عن المعرفية، والإقرار بالجميل صنيع الوفاء للعظماء.

فإن المقام لا يتسع لذكر فضائل أساتذتي الكرام كل باسمه على ما بذلوه من جهد وتوجيه وعلى رأسهم أستاذي الفاضل الطاهر بلحيا، فلك ولهم جميعا أنبل عبارات الإخلاص والوفاء.

تيارت في 2016/04/01

الفصل الأول

الرواية الجزائرية النشأة والتطور

1.الشفاهية تحديد للهوية الثقافية

يسعى الفكر الإنساني عبر تمفصلات المراحل المعرفية لتطور هذا الفكر، أن يصحح نفسه بنفسه من خلال ديالكتيك معرفي يتشابك فيه الحاضر بالماضي، والغيبي باليقيني، والوجود بالعدم ليظل في كل مرحلة من مراحل سعيه الدؤوب نحو نقطة اللانهاية إلى البحث عن العلل والأسباب، لذا يستوقفنا الفكر العربي المعاصر دائما أمام محاولة البحث عن المرجعيات التاريخية الفكرية والدينية والأدبية والفنية من خلال مساءلة الموروث الثقافي، وهذه المساءلة في حقيقة أمرها وجوهرها متعلقة باللغة، «ولما كانت الأساطير قد أمدت الدراسات الإنسانية على اختلاف فروعها بالكثير من الظواهر والعناصر والموارد، فإن الفولكلور ينسحب عنها، عند بعض الدارسين ويعد من هنا مكملا لها، مع أننا رأيناه عند آخرين متصلا بالأنثولوجيا والأساطير تبدو في الحالتين فرعا هاما من الإنسانيات، يرتبط أساسا بعلم اللغة»[1].

هذه اللغة التي تحاول أن تحقق تفسيرا للكون وتضع الإجابات المتعلقة بمشكلات الحياة وقضايا الإنسان، ولكي تستمر هذه اللغة في الحياة وتشع بالظلال من سالف العصور لا بد لها من مكون يجعلها ضالة الانتربولوجي، وعالم الاجتماع وعالم النفس ودارس الأدب، والمتتبع لتطور العقل في إدراكه وتعامله مع الكون، بل وأصبحت محط اهتمام العالم التجريبي الذي يحاول أن يؤسس لعلم حديث من خلال الوقوف على تاريخه وتطوره أو طريقة تعامل الإنسان القديم مع ما يحيط به من مفاهيم ذلك الملون هو قوة الرمز، «إن الرموز تمثل مبادئ وأفكار، وهي دائما تعني أكثر من شكلها الخارجي وهي تبدو في بعض الأحيان كأشكال مجردة أو مخططات غامضة أو إشارات دينية، لكنها أساسا علامات يمكن التعرف عليها وتستخدم كبدائل»[2] فعندما نقارب هذه العلامات بما أتيح لنا من أدوات معرفية وطرائق عقلية ومنهجية إنما نحاول أن نحقق مشروعيتها

1- أحمد كمال زكي: الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية1979 ص: 45

2- نيرس دي: الأحلام، تفسيرها ودلالاتها، تعريب وتعليق وإضافة الدكتور رشيد مرسي، ص: 114.

كبديل يتلون أو يتمطط من مجتمع إلى آخر ومن جيل إلى جيل فيصبح هذا الرمز علامة صريحة ليواصل رحلته مرة أخرى إلى بدايته الأولى كرمز ثم علامة صريحة وهكذا دواليك فالغموض والإيحاء هو سحر الرمز ومخزونه الثقافي والروحي، أو كما يسميها جون ويربري بالرحلة الرمزية[1]، والتي نحصرها في بنود تمثل في الحقيقة مضامين تتمحور حولها هذه الرموز وهي:

1. موضوع المركز ومحور الكون الذي يتلاقى عنده عالم الأحياء والأموات.
2. موضوعة الموت أو بدائله.
3. العودة إلى الأصول
4. النزاع الكوني من خلال تصادم قوتين عظيمتين الخير والشر، والنظام والفوضى.
5. التهديد من قبل الجنس الآخر.
6. التأله والتماهي مع العظماء والملوك والأبطال.
7. الزواج المقدس من سلالة سماوية أو ميثولوجية.
8. الولادة من جديد في صورة طفل إلهي أو مسيح منتظر أو مخلص للعالم
9. قيام مجتمع جديد ذي طابع مقدس أو طاوباوي يحقق السلم والعدل.
10. بنية رباعية للكون أو للعالم الجديد الذي يمتد على أربع قارات[2].

وهذه البنود هي عبارة عن استقراء للرؤى من خلال رحلة الذات إلى داخلها وهي بذلك ترحل نحو الأزمنة الأولى لنشأة الكون والحضارة البشرية« وبديهي أن هذه البنود

1- العنوان الذي ترجم به الكتاب إلى الفرنسية، John Weir Perry,le voyage semboll que un regard nouveau sur les hallucination et les de lires des schez phrenis , édition Aubier mon Tougne paris 1976

2- ينظر: جورج طرابيشي: الروائي وبطله، مقاربة اللاشعور في الرواية العربية دار الآداب بيروت الطبعة الأولى، 1995 ص 200

العشرة ليست حصرية جمعا أو منعا، فبعض الرؤى قد لا تتضمن سوى سبعة أو ثمانية منها، كما أن بعضها الآخر قد يضم أفكارا محورية أخرى لم يتضمنها جدول بري أو منها مثلا فكرة امتحان القوة والشجاعة، أو فكرة اللغز أو الأحجية أو المتاهة بديلا مرادفا عقليا لامتحان القوة والشجاعة، على نحو ما هو معهود في القصص الميثولوجي والشعبي»[1]

وإذا كانت هذه البنود العشر بمثابة مادة رمزية للرؤى على حد تصور "بري" يضاف إليها مضمون امتحان القوة والشجاعة في القصص الشعبي فإن معايشة الواقع هو الذي يفيء بظلاله في الرؤى والمرويات الشفاهية عند الشعوب «ولما كانت الحكايات الخرافية في الأصل مجموعة من الأخبار تتصل بتجارب الإنسانية منذ قديم فقد حرص الناس على الاحتفاظ بها ونقلها بالرواية غير المدونة عبر الأجيال ومن هنا صارت أهم أنواع التراث الشعبي»[2]، وإذا كان مدلول الخرافة أو الخرافى يتحقق بمقاربته من الواقعي فهي في الحقيقة لا تحكي إلا عن التجربة المثلى «التي يخوضها الإنسان مع نفسه في سبيل الوصول إلى حالة الانسجام الكامل مع نفسه من ناحية ومع الكون من ناحية أخرى»[3]

فهي بذلك تحاول أن تتمثل عالما يوازي عالم، الناس يحقق التوازن من خلال الإصراف في الخيال، باستنطاق ملكة عقلية جُبل عليها العقل البشري وهي القدرة على التخييل، الذي يسمح بتصوير أبطال بلا أبعاد ولا ملامح مميزة لبناء عالم أليف ترتبط أحداثه بالبطل الذي تتعاطف معه الذاكرة الشعبية في مواجهة القوة الغيبية وهو بذلك يحقق التجربة المثلى لأنه«لا يعود فاشلا أبدا، من رحلته ولهذا كان الزواج عنصرا أساسيا فيه، لأنه بمثابة تتويج لنجاحه ورمز لانتصاره على كل المتناقضات الأسرية والاجتماعية والنفسية»[4]، وتحقيق البطولة رغبة إنسانية في الانتصار على البشر أو قهر نوازع النفس

1- جورج طرابيشي: الروائي وبطله، مقاربة اللاشعور في الرواية العربية، ص 200

2- أحمد كمال زكي: الأساطير، دراسة حضارية مقاربة ص 63

3- نبيلة إبراهيم سالم عوض، طلال سالم الحديثي: البطولة في القصص الشعبية التراث الشعبي، وزارة الثقافة والإعلام دار الجاحظ، ع9، السنة العاشرة 1979، ص 224.

4- المرجع نفسه ص 224.

أو تذليل الطبيعة وجعلها طيعة في يد هذا البطل المتخيل، ومن ثم يحقق الانسجام الاجتماعي ويقضي على التناقضات الأسرية ويحقق رغبة نفسية دفينة يعبر عنها أفراد المجتمع أو مجتمع بعينة وهي مضامين تشترك فيها جميع شعوب العالم على اختلاف لهجاتها وألوانها وتباعد الحدود فيها بينها، وهي قضايا وقف عليها صاحب العصن الذهبي(1)، مما يؤكد تواضع العقل البشري في مرحلة من مراحل تطوره على إدراك متشابهة للعالم من حوله وللإنسان«ولا يختلف بطل السير الشعبية العربية وأبطال الملامح في شيء سوى أنه يحقق البطولة في إطار المجتمع الإسلامي»(2).

فعنترة هذا الشاعر والفارس الذي خلد ديوانه اسمه وذاع صيته استمر الشعب العربي يروي قصص بطولاته وقدراته الخارقة بعد الإسلام فتشكلت «صورته بشكل جديد بحيث أصبح رمزا للبطولة الإسلامية فإذا كانت القضايا التي كان عنترة يصارع من أجلها ترتبط ومجتمعه الجاهلي القبلي... فإن هذه القضايا تكتسب في السيرة طابع الشمول بحيث يمكن أن تكون قضايا إنسانية عامة يدافع عنها الدين الإسلامي»(3)، وبذلك أدرك عنترة في مفهوم الذاكرة الشعبية أبعاد التحول الاجتماعي وتناقضاته ويكون بذلك حقق بطولته خارج إطاره الزمني والأبعاد المكانية التي تحقق الإقناع وتوهم المستمع بمطابقة هذه السيرة الشعبية من الواقع وظل بذلك «ممتط على الدوام صهوة جواده السحري، وممسكا على الدوام سيفه السحري، فاستطاع بذلك أن يحارب الأقوام الذي كان يخشى على الدعوة الإسلامية كفرهم وعنادهم»(4)، وهي المهمة التي اضطلع بها بطل السيرة الشعبية هذه المهمة تتمثل بصورة واضحة في نشر القيم المثلى، وأصبح صاحب «رسالة دائما يصارع الشر فينتصر عليه، وهو المفهوم النقدي المعاصر، البطل الإيجابي الذي يجسد آمال

1- سير جمس فريزر.

2- نبيلة إبراهيم سالم، عرض، طلال سالم الحديثي: البطولة في القصص الشعبي، التراث الشعبي، وزارة الثقافة الإعلام، دار الحافظ، ص 122.

3- المرجع نفسه ص 122.

4- المرجع نفسه ص 122.

المجتمع وطموحاته في الرقي والتقدم»[1] هذا البطل الذي تصنع منه الذاكرة الشعبية والمخيلة الجماعية صانع تصورها ومبلغ غايتها ومقاصدها إذ يختفي المبدع الأول للقصة وتختفي معالمه وتبقى قصته التي «تتعرض للتطور وزيادة وحذف حسب الرؤى والأغراض التي يستهدفها الرواة الشعبيون المتلاحقون»[2]، وهذا التطور الذي اتسم به الفكر الإنساني عبر تعاقبه الانتربولوجي من الأساطير الملاحم إلى القصص... هو في حقيقته انتقال أو تطور فرضته طبيعة العقل البشري فبعد أن اتضحت أمامه نظرته إلى الكون من حوله وخَبر خبرته بما علمه، حقق نوعا من التصالح بينه وبين ظواهر الخير والشر من جهة وبينه وبين هذه القوى من ناحية أخرى ومن ثم ركز جهده على عالمه «ذلك العالم الذي يتحتم أن يكون مميزا عن عالم الكائنات الأخرى التي تشاركه في الحياة على وجه الأرض، ولقد شغل الإنسان في هذه المرحلة الجديدة أن يؤكد ذاته ويؤكد وجوده»[3].

ويكون هذا التأكيد للذات وللوجود ناتج عن الدياليكتيك الصاعد للحالة الوحدانية التي يتخذ صورة ديالكتيك صاعد للغة في الرمزي من خلال متخيل الوظيفة الرمزية أو الحالة الشعرية التي يتحقق من خلالها استمرار الرمز في الوجود وتعدد أبعاده الإيحائية والمعرفية ذلك أن معنى الكلمات «إنما هو انبعاث الصورة السمعية وتكون اللغة نفسها على هذا النحو (أثر) الإدراك، ولم يكن هذا التصور الطللي نفسه للغة قادرا على أن يقدم حاملا لنشوء متوال للمعنى، وإذا كان صحيحا أن الاستيهام لا يمكنه أن يظهر كل درجاته إلا في عنصر اللغة فإنه ينبغي أيضا أن تكون "الأشياء المسموعة" مميزة عن "الأشياء

1- سعيد سلام: التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، الأردن 2010 ص32، نقلا عن: محمد مرزوقة، أثر التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية رسالة ماجستير، كلية الآداب قسم اللغة العربية، جامعة عين شمس القاهرة مصر 1989، ص 34.

2- عمر بن قينة: الريف والثورة في الرواية الجزائرية المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر1988 ص 11.

3- نبيلة سالم إبراهيم: عرض، طلال سالم الحديثي : التراث الشعبي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، ص 221.

المرئية" والحال أن "الأشياء المسموعة" هي في أول الأمر أشياء تقال»[1] ولا يمكن أن يقر في الذهن هذا المدرك المرئي ونستطيع ترجمته إلى أشياء تقال إلا عندما تترسخ هذه الأشياء المرئية ذلك أن التفسير لا يبدأ عندما تترسخ تغييرات الحياة[2].

لتصبح بعد ذلك منظمة يمكن أن تترجم في فن من الفنون ليصبح قابلا للتفسير وهو في أظهر صورة متعلق بالأدب ذلك «أن اللغة هي التعبير الوحيد الكامل الوافي والمعقول بصورة موضوعية عن داخلية الإنسان»[3]، لأن كل حديث عن منشأ هذه اللغة يظل مغامرة محفوفة بالمخاطر وتجعل الوقوف عندها مجرد ترف فكري لا يقدم للمعرفة الإنسانية شيئا، بل يعقد الأمر أكثر مما يجعله ميسرا لإدراك ماهية هذه اللغة ويتحقق مشروع هذا البحث ومصداقيته عند الوقوف على فكرة تكون قاعدة أساسية في التعامل مع هذا الإشكال وهو أن اللغة تكاد تكون معاصرة المنشأ الإنسان لأنه خاصية إنسانية.

لا يمكن لأي مجتمع بشري أن يستغني عنها، ومن ثم تصبح اللغة ضرورة اجتماعية أيضا، «وفي الحق أن هذا الجانب من جوانب مبحث اللغة على غاية من الأهمية من حيث أن اللغة من أهم أدوات التكامل الاجتماعي»[4]، يحقق الإنسان من خلالها انسجامه مع الجماعة والتي بدورها تضع الأهداف والغايات أو التصورات لما ترسخ من تغييرات الحياة، لذا فالتعبير القصصي ونظرا لحاجة الإنسان إليه، وبه تتجلى هبة اللغة كان أقدم أنواع التعبير الفني وتبدأ مشروعية الحاجة إلى فن القصص بدء من الأسرة أولا «فقد كان رب الأسرة حين يعود إلى أهله مع المساء يجلس إليهم ليحكي لهم مغامرات اليوم كله بكل ما تحمل من أطرافه وإثارة»[5].

1- بول ريكور : في التفسير محاولة في فرويد، ترجمة وجيه أسعد، أطلس للنشر والتوزيع، ط01، 2003م، ص: 451.

2- بول ريكور في التفسير محاولة في فرويد، ص 452. نقلا عن: ديكته في نشوء علم التفسير في الأعمال الكاملة المجلد 7، ص 319

3- المرجع نفسه، ص 452

4- مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع في الشعر خاصة دار المعارف، ط4، ص 326

5- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة القاهرة الطبعة 4، ص 199

وتتحقق بهذه الطريقة، رغبة الأب في الحكي وحاجة الأسرة إلى الاستمتاع ليتحول الأب إلى رمز من رموز البطولة ويتحقق فعل التوجيه لدى الأبناء فإلى جانب المتعة الفنية تنقل الخبرة ويتحقق فعل التربية والتوجيه «فمن المعروف أن الطفل منذ أن يبدأ يعي عمله القص، وهي غالبا في سن الرابعة أو الخامسة يحب الاستماع إلى نمط قصصي بعينه، بل أنه يلح على من يرعاه أن يحكي له حكاية معينة تكون قد راقته من قبل، إذ في هذه السن يغلب إحساس الطفل على فكره»[1] وتتفتق لديه مشاعر حب البطولة وتتأدلج في ذهنه المثل العليا دون وعي أو حرص على تتبع الحس المنطقي «ومن ثم فإنه يحس بما يدور في هذا النمط القصصي من أحداث ويتحرك معه نفسيا دون أن يفكر في منطق الحكاية، وفي هذا يلتقي الطفل وعالم الحكاية الخرافية، «فكلاهما يتحرك في عالم الإحساس لا في عالم المنطق»[2].

ولعل الحاجة الماسة إلى فن الحكي هو الذي دفع بالمجتمع العربي إلى تخصص مجالس المسامرة والمنادمة وتختلف طقوس هذه الجلسات من بنية اجتماعية إلى أخرى، وقد كان للسلاطين والأمراء دور مهم في المحافظة على هذه المجالس ورعايتها مما ساعد على ازدهار هذه الأنواع من المسامرة والتي لم تكن مخصصة لإنشاد الشعر والمناظرات فقط أو الغناء والمجون بل يرى الباحثون «في أخبار الجلساء مادة سردية غنية بالأحاديث والحوارات بل أن كثيرا منها يتلفع بمتن حكائي»[3].

واعتقد أن الأصمعي لو لم يجد عند هارون الرشيد وحظوة لما تفنن في سرد النوادر والأخبار وهو الحال نفسه عند عامة الناس الذي كان يلتقي بهم في مجالسة «ولقد التفت الأصمعي إلى كل أولئك ولكن لم يفته أعراب البادية يجتمع بهم في المربد والمسجد

1- نبيلة إبراهيم سالم: عرض طلال سالم الحديثي: البطولة في القصص الشعبية التراث الشعبي، وزارة الثقافة والإعلام دار الجاحظ، ع9، السنة العاشرة 1979، ص 225

2- المرجع نفسه، ص 225.

3- عبد الله أبو هيف: النقد العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب، العرب 2000م، ص68

الجامع، كما يتعقبهم في مناطقهم الأصلية، وما كان فطنا فقد حفظ الكثير وأعجب الجميع بحسن إلقائه وأوسعوا صدورهم لتعليقاته»[1] لأنها عوضتهم عن الحاجة إلى الاستماع بفن الحكي وقربتهم من الواقع الذي يحاول الرؤاوي في كل قصة أن يوهم سامعيه بواقعية الأحداث لتكون أكثر إقناعا وإثارة، وإذا كان الأصمعي يميل إلى أسلوب الإخبار، فإن الجاحظ الذي كان يحضر مجالس الأصمعي وهو شاب خرج بأسلوبه إلى لون آخر من البيان يحرص على الديباجة اللفظية والتوسع في المعنى بلغة أنيقة فإنه ظل يحافظ على نهج الحكاية ويتصرف فيما يوري له بل ربما ألف الكتاب ونسبه إلى غيره «ولقد ساق الجاحظ الذي طالما حضر وهو ما يزال شابا مجالس الأصمعي كثيرا من نوادره ولهج به وشنع عليه وآثره دونه أبا عبيدة مع أنه عده مثله في النبلاء وتبدو هذه النوادر مثلا واضحا للحمل وللوضع، لأنها في أغلبها تحمل سمات أسلوب الجاحظ ودلائل ارتفاعه عن الأسلوب الإخباري الذي يغلب على صياغة الأصمعي والواقع أن الجاحظ لا يعترف بأنه لم يكن يحترم المرويات دائما بل أكثر من هذا اعترف بأنه ربما ألف الكتاب فترجمه باسم غيره»[2].

ومن هنا تكونت النواة الأولى لفنيات سرد عربي أو لنقل بدايات أولى لمقاربة اللغة بطريقة تختلف عما ألفه العقل العربي، وتحولت اللغة الطللية التي طالما تشبث بها العربي في قالب ظل يغالبه على مر العصور للخروج عن تقاليد عموده وتغيرت وظيفة الشعرية في الشعر إلى شعرية الحكي مع التماهي في البداية من لغة أقرب إلى الشعر منها إلى النثر ليحافظ على ما ألفه العقل العربي من تعلقه بالشعر وتقديسه له فكانت بذلك هذه النوادر التي اشتغل بها الأصمعي وافتتن بها الجاحظ البداية لفن جديد وهو فن المقامات، «إنما الشيء الذي ينبغي أن ندل عليه هو أن هذه النوادر قد تكون بداية حقيقية للمقامة

1- أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة، ص 150

2- المرجع نفسه، ص 186

التي وجدت أصولها في أحاديث ابن دريد ونقل بعضها في أماليه أبو علي القالي»[1] وهذا الانتقال من فن الشعر إلى فن المقامة هو في الحقيقة تحول أو ثورة على المضامين الشعرية إلى لا تتسع لمثل هذا الفن الجديد الذي افتتن به العقل العربي، وإن شئن «الدقة قلنا أن نوادر الأصمعي عندما هزت عرش القصة الوعظية التي كانت تشغل مجالس الذكر»[2].

وإذا لم يكن من فضل للأصمعي فيكفيه أنه أرسى دعائم فن من القول وحوّل اللغة العربية عما ألفها الناس في التعاطي الثقافي وأصبحت مجالس المسمارة تميل إلى الاستمتاع بما يروي ليواصل العقل العربي صقل هذه التجربة الجديدة في تعاطيه مع اللغة حيث «أخذ ابن دريد على عاتقه أن "يهذب" النوادر لغويا ليثبتها القالي في كتابه ويأتي بعد ذلك بديع الزمان الذي ولد سنة 358هـ عاش أربعين سنة فقط، ليضع القصص المقامية التي جعلت "الكدية"، موضوعاتها [3].

واستطاع بديع الزمان الهمذاني أن يجعل من عيسى ابن هشام تيمة قصصية دون أن يخرج عن التقاليد التي وضعها الأصمعي وفي مقابل هذه المعاناة مع اللغة باللغة للخروج بها من دهاليز الماضي السحيق إلى أفق جديد يمكن أن يكون بديلا مقنعا للعقل العربي، هذه المعاناة التي عايش صعوبتها كل من الأصمعي والجاحظ وبديع الزمان الهمذاني وغيرهم ممن تأثر بفنون القول انتقل تأثير الأصمعي إلى الضفة الأخرى والمتمثلة في الثقافة الشعبية فقد «أصبح القصصي العامي، يفضل حكايات الأصمعي شاغله الشاغل وعن لفئة أن تنسج عن المنوال نفسه وتنحل الأصمعي ما تنسجه»[4].

وإذا كانت مهمة الأديب الرسمي أن صحت هذه التسمية يصارع اللغة باللغة وهي لحظة عسيرة شبيهة بلحظة الولادة، لأنه من خلال هذه المحاولة يسلخ لغة من لغة بكل

1- أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة، ص 177

2- المرجع نفسه، ص 177

3- المرجع نفسه، ص 178

4- المرجع نفسه، ص 178

إرثها الحضاري والثقافي، فإن القاص الشعبي وجد نفسه في منأى عن هذه المعاناة إذ فهم بالتجربة المعايشة أن حاجة سامعيه تتطلب مفعول تخديري تضطلع القصة الشعبية بهذه المهمة لتعوض الطبقة العامة وهي سواد المجتمع عن معاناته «ذلك ما يفعله الراوي مع القارئ الشعبي فهو يصف له القصور والكنوز والملبوسات الفاخرة والمأكولات والمشروبات الشهية ويعرض أمامه الجاريات الحسناوات واللقاءات الجنسية المثيرة، فيسكن ويلبس ويأكل ويشرب... ويعوض بذلك عن بعض تشرده وعريه وجوعه وضمأه وكبته الجنسي...»[1].

وهو ما يحققه كتاب ألف ليلة وليلة، والذي يعد بحق تجربة زائدة في الأدب الشعبي العربي ساهم بصورة واضحة في دنو أجل الثقافة الرسمية العربية، التي كانت تصنع في بلاط الملوك والأمراء أو تنقل في وجه من وجه الثقافة المجتمع العربي، وعندئذ دعت الحاجة بكل مستوياتها إلى البحث عن بديل يصلح لاحتواء تناقضات المجتمع الجديد ويعبر عن طموح مجتمع يحاول التعبير عن واقعه من خلال الرجوع إلى ترسباته الاجتماعية والثقافية والحضارية بدءًا من المجتمع الإنساني ووصلا إلى المجتمع الإسلامي العربي الذي ينتمي إليه.

وإذا أردنا أن نقف عند هذا العمل[2] الأدبي الذي يتفق الباحثون على جعله أهم معلم شعبي في التراث العربي بحيث أن نتفق على الوجه الواضح لهذا الأثر والمتمثل في صراع المرأة والتحديات التي كانت تقف عائقا أمامها من أجل فرض ذاتها لما علق بالحضارة العربية بما يعرف بعصر الحريم والذي يبدأ منذ إرساء الدولة الأموية دعائم حكمها بل ويضرب بجذوره في تاريخ البشرية منذ بدء التكوين «لا ريب أن عداء المرأة يضرب جذوره عميقا في التاريخ.

1- دراسات عربية السنة الرابعة عشرة العدد5 آذار مارس 1981 دار الطبعة بيروت ، ص: 81.

2- كتاب ألف ليلة وليلة.

وبالتالي في اللاشعور الجمعي وأغلب الظن أن عداء المرأة يعود في الزمن إلى تلك الحقبة التاريخية التي شهدت سقوط النظام الأموي وقيام النظام الأبوي مع التحول من الحضارة القروية إلى الحضارة المدنية ابتداء من منتصف الألف الرابع قبل الميلاد وربما أمكن القول أيضا إن عداء المرأة لم يكن إلا تدبيرا دفاعيا ضد الخوف منها، أو بالأحرى ضد الخوف من مبادرتها إلى الانتقام والأخذ بثأرها محوا لعار الهزيمة التاريخية الكبرى التي أنزلت بها، وليس من قبيل الصدفة أن تكون آلهة الانتقام في ميثولوجيا معظم الحضارات المدنية الأبوية من الجنس المؤنث[1].

مما يعطي هذه العلاقة داخل المجتمع الإنساني وطبقة رمزية ودلالة فكرية تبين عن عوالم الإدراك والقول وإدراك الطبيعة ترجم في الفكر الشعبي من خلال هذه الوظيفة الرمزية التي حاولت أن تبين عنها كل الشعوب في مشروعها الميثالوجي هذا الإدراك لا يمكن أن ينجز إلا في فعل القول وهذا القول لابد أن يكون تجسيدا كليا للظاهرة بطريقة حسية وهو المدلول الذي يقدمه ارست كاسير لمفهوم الرمز فهو «يعطي كلية الظاهرات التي تجعل إنجاز معنى في شيء محسوس أمرا جليا بأي شكل من الأشكال وكل السياقات التي يتمثل فيها معطى من المعطيات الحسية أيًا كان نموذج وجودة بوصفه اندماجا خاصا، بوصفه مظهر دلالة وتجسيدا لها»[2].

وهكذا فالمخيال الشعبي بما يقدمه من زخم رمزي عبر الأجيال المتعاقبة ومن خلال مضامين السرد التي قدمها على مر عصوره إنما يحاول بذلك أن يعانق الثقافة أو بمعنى آخر يجد تفسيرا في الثقافة لذا كانت المرأة قرينة الطبيعة حاول من خلالها فهم وجوده وتطبيع علاقته بهذه الطبيعة بصنع ثقافة قهرية تمثل ردة فعل للمجتمع الذكوري وهي القضية التي تشير إليها الباحثة الأنتربولوجية (شيري أو تنز) في مقال لها تحت عنوان «هل الأنثى بالنسبة للذكر كالطبيعة بالنسبة للثقافة منشور ضمن (كتاب المرأة والثقافة

1- جورج طرابيشي: الروائي وبطله، مقاربة اللاشعور في الرواية العربية، ص 205.

2- بول ريكور: في التفسير محاولة في فرويد، ص 19، نقلا عن: ارنست كاسيرر، فلسفة الأشكال الرمزية، ص 109، مذكور في هامبورغ، الرمز والواقع، بجهوق 1956 ص 59 .

والمجتمع)»[1]، حيث حددت مستويات الفكر الميثولوجي في محاولة قربه من الطبيعة الذي يرى بأنها رديف المرأة إن هذا القرب من الطبيعة يعبر عن نفسه من خلال ثلاث مستويات:

أولا: إن جسد المرأة ووظائفها المنهكة وقتا أكبر في حياة النوع يضعها أقرب إلى الطبيعة، إذا ما قورنا بفيزيولوجيا الرجل الذي تركت له الحرية الكاملة لمعالجة المشاريع الثقافية.

ثانيا: أن جسد المرأة ووظائفه يضعاها في ادوار اجتماعية تعتبر بدورها في مرتبة أدنى من حيث العملية الثقافية مما هو عليه الرجل.

ثالثا: «أن أدوار المرأة الاجتماعية التقليدية التي تفرض عليها جسدها ووظائفه تعطيها بدورها تركيبا نفسيا مختلفا، يعتبر مماثلا لطبيعتها الفيزيولوجية وأدوارها الاجتماعية في قربة من الطبيعة»[2]، وحالة اعتبر المرأة جزء من الطبيعة، فإن الثقافة تعمل من أجل إخضاعها واضطهادها لتعزز بذلك سنن الاختلاف وهي بهذا تعيد صياغة النظام الاجتماعي الذي يجعل الذكر محورا له ومن ثم يدخل المرأة في الأيديولوجية الذكورية المحددة بالدين والقانون[3]، غير أن هذه الأيديولوجية التي تتضافر فيها مجموعة من القيم والأعراف والتقاليد إضافة إلى الدين والقانون والتي يفتقد المجتمع الذكوري لها.

إنه اضطهد المرأة، وحاول أن ينتقم لجنسه هو في الحقيقة انحطاط شأن الرجل وذلك ما يبرز عنه الفكر الميثالوجي لأن «انحطاط شأن المرأة الأثينية كان ينعكس على

1- عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشعبي الجزائري، دراسات حول خطاب المرويات الشفوية الأداء، الشكل، الدلالة، ديوان المطبوعات الجامعية، ص 108، نقلا عن: ميشيل روز الدوولويز لا معير المرأة الثقافة، المجتمع ترجمة، هيفاء هاشم، وزارة الثقافة، دمشق 1976 ص 109، 139

2- عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشعبي الجزائري، دراسات حول خطاب المرويات الشفوية، الأداء، الشكل الدلالة، ص 108، نقلا عن: تركي علي الربيعون، العنف والمقدس في الميثولوجيا الإسلامية المركز الثقافي الغربي بيروت، 1994، ص 146

3- ينظر: المرجع نفسه ص 152

الرجل فانخفض شأن الرجال بدورهم حتى غرقوا في الشذوذ الجنسي مدنسين بذلك أنفسهم وآلهتهم على السواء»[1].

وهو المسار نفسه الذي يتبعه القصصي الشعبي المتعلق بموضوع الرغبة الجنسية حيث تركز على موضوع المرأة ووصفها وصفا حسيا تكاد تتشابه جميع معالمه في هذا القصص إذ الجهاز الأساسي الذي تتحرك من خلاله الأحداث هو قيمة الجمال، هذه المرأة التي تحاط بمجموعة من الأمور والمتعلقة كلها بالتحريم وفي أغلب الأحيان تلقن هذه التعاليم من الأم، وهي امرأة من نفس جنسها لكنها وبحكم تجربتها تدرك مغامرة الخروج عن هذه الأوامر التي تحاول أن تجعلها جدارا يحافظ عليها من إيديولوجية المجتمع الذكوري لذلك نجد هذه القصص تقرر في البداية المظهر الأنثوي موضوع الرغبة الجنسية «الجمال وطول الشعر، تشير إلى أوامر التحريم الصادرة عن الأم، والتي تهدف إلى حماية موضوع القيمة وهو في طور التكوين والنمو، بمجرد البلوغ ومحاولة الانفصال عن الأم يقع خرق التحريم»[2]، هذا الانفصال عن الأم وعدم التقيد بالأوامر هو الذي يجعل الفتاة في مواجهة الأيديولوجية التي ستدفع بها إلى عالم منحط لتواصل رحلتها في المخيال الشعبي نحو الرذيلة لكنها ليست بمفردها في هذه الرحلة بل يتدخل جنس آخر وهو جنس الذكر الذي يعتقد أنه استطاع أن يقنع المرأة بأيديولوجيته التي تمثل رواسب جماعية ظلت تدفعه منذ العصر الأموي وبتحقيق الانتقال إلى العصر الأبوي، اعتقد أنه استطاع أن يحرر نفسه لكنه في حقيقة الأمر زجّ بنفسه ودون علم منه في مرحلة أخرى فصار هو نفسه ضحية قيمة في حين كان يعتقد أنه استطاع أن يحقق ذاته ويرد اعتباره حين دفع بالمرأة إلى هوة الانحطاط «فتجد الفتاة نفسها مهددة من طرف الذكر الذي يوظف في مختلف الحكايات باعتباره كائنا وحشيا ماكرا (غول)، أو شخصا من المحارم تعميه الشهوة فيتمرد على القيم الاجتماعية ويقرر اغتصاب أخته، ويصور الفعل الجنسي

1- غالي شكري، أزمة الجنس في القصة العربية، دار الشروق 1991، ص 111

2- عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ص 149

كتهديد بالافتراس أو كفعل تشويه وتقطيع للأعضاء وتغير للصورة البشرية في هيئة حمار أو طائر»[1].

وهذه الرموز صارت مألوفة لأنها تتضمن المواثيق الاجتماعية فهي وإن كانت في ظاهرها تقليدية متداولة إلا أنها تحمل دلالات جديدة مع كل مجتمع جديد فرمزي «القصص والقصص الخرافية، فأي عمل للترميز لا أثر له فيها وفي مستوى ثان نجد الرموز ذات الوظيفة المألوفة إنها الرموز المستخدمة المفيدة المستعملة ذات الماضي والحاضر التي تستخدم في مرحلة معينة من تاريخ مجتمع ضمانة للمواثيق الاجتماعية بمجموعها»[2] فهي بذلك تتسم بالإبداع إي إبداع المعنى يضمن هذا توليد المعنى فتصبح معاني جديدة تكسبها الثقافة التي حرص المجتمع على تكريسها في حقبة معينة هي الحاملة لدلالات هذه المعاني الجديدة، ومن ثم تبين عن ثقافة أو توجهات هذا المجتمع أو ذاك، فالرمز إذن فعل ثقافي ينبثق من رواسب الماضي لكنه يثقل بحموله معاني جديدة تسعى المجتمعات إلى تكريسها أما عن قصد أو عن غير قصد ومن هنا يفسح المجال للتفكير في محاولة قراءة هذه الرموز لأن آليات تفسير هذا الرمز لا تكتفي، إذ لم يُعمل التفكير الفلسفي الصرف لأنّ التفسير يتعلق بالجانب التجريدي من الرمز أما التفكير فيستدعي الوقوف عند التعبيرات الألسنية والتي لا تظهر في الطقوس والانفعالات فحسب ولكنها تظهر أيضا في كل أنواع السرد المنصب على بداية الشر ونهايته»[3].

والسرد في بداياته الأولى هو منطوق الكلام الذي توارث عبر الأجيال وانتقل من حضارة إلى حضارة يظل مثقلا بمحموله الرمز الذي هو في جوهره تعبير ألسني «ذو معنى مزدوج يتطلب تفسيرا والتفسير عمل من أعمال الفهم ينشد أن يفك معنى الرمز»[4]، والفهم آليات من آليات التفسير تبحث لها عن مشروعية عقلانية وفق أدوات منهجية

1- عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ص 149

2- بول ريكور : في التفسير محاولة في فرويد، ص 419 .

3- ينظر: بول ريكور : في التفسير محاولة في فرويد، ص 42.

4- المرجع نفسه، ص 18.

يستنبطها العقل وفق ما يتيح له من هذه الأدوات ويصبح «التفكير علم تفسير، إنها الطريقة الوحيدة التي يمكنه أن يصبح بها مشخصا ويظل تفكرا، فالسذاجة الثانية ليست السذاجة الأولى إنها بعد نقدية وليست قبل نقدية، إنها سذاجة علمية»[1].

ويبقى هذا التفكير الذي ينجز تفسيرا علميا للتراث الإنساني يفرض التعامل مع كل أشكال التراث من باب الكلام لينتقل بعد ذلك إلى عمل اللغة بكل حمولتها أيضا لأن عنصرا الحكي «مشترك بين كل أنواع الأشكال التراثية فهو عنصر أصيل فيها يعود في أساسه وتكوينه إلى منابع الأدب، الذي أصبح محملا بإيحاءات غنية عبر تاريخه الطويل»[2]، وهذا التاريخ الطويل هو سيرورة الرمز الثقافية التي تحرص كل المجتمعات على تأكيدها في فعل الزمن وحدود المكان لتترجم وعي الإنسان وإدراكه أو بصورة أخرى.

هو تطور في الزمن والمكان، وهو الشيء الذي يميز خصوصية الثقافة التي تنسب إلى مجتمع من المجتمعات وبه يتمايز عن غيره من المجتمعات وبها تعبر عن ارتقاءها في الزمان وتحدد أبعاد المكان، ومن العبث أن نعتبر هذه الرموز وكل هذه المرويات هي من صنع الخيال الصرف، لأن التخييل عملية عقلية أيضا مرتبطة ارتباطا وثيقا بوظائف العقل، ذلك لأن «المتخيل مرتبط بشكل حميمي بالعقل والمعرفة، الأمر الذي يعني أنه لا توجد معرفة تخيلية صرفة لأن كل معرفة هي معرفة عقلية في بنيتها أو طبيعتها وما المتخيل إلا وسيلة لتفعيل وتحين تلك الماهية نستنتج من هذا أنه لا العقلاني وحده ولا المتخيل وحده قادر دون الآخر أن ينتج معرفة»[3].

1- ينظر: بول ريكور : في التفسير محاولة في فرويد ، ص: 413.

2- سعيد سلام: التناص التراثي الرواية الجزائرية نموذجا، عالم الكتب الحديثة، اربد، الأردن، 2010، ص29. نقلا عن صبري مسلم حمادي، أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 1980، ص 12.

3- آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ص 19

فثنائية العقل الذي يعني الواقع أو الحقيقة، فالعقل هو الذي يدرك الموجود في حالته الفيزيائية والمتخيل هو الذي يصنع عالما يقارب هذا الموجود الفيزيائي فكذلك الثقافة تنشأ عن علاقة العام بالخاص لأن في هذه الآليات الخاصة تكمن ديمومة الثقافة فهي كما يرى ريموند ليامز في كتابه الموسوم الثقافة .

«إن الثقافة ليست فقط أحد أصعب مفردتين أو ثلاث في اللغة الإنجليزية بل ذهب إلى القول بأن الممارسة الثقافية والإنتاج الثقافي ليسا فقط منشقين من نظام اجتماعي قائم (بذاته) وإنما هما قسهما عنصران أساسيان في تكوين النظام وبنيته فالثقافة ليست كينونة خارجية قائمة بذاتها ولا يقع خارج تأثيرات عناصرها وبنيتها»[1]، وأحسبها كذلك، في كل اللغات فهي عسيرة على الفهم بعيدة عن التحديد لكنها تبقى تبين عن حياة وروح المجتمع الإنساني خلال مسيرته الكونية، إذ الثقافة هي فعل الإنسان في الحياة وفي الوجود بها يتمايز إنجاز مجتمع عن مجتمع وبهذا يرتقي العقل وتستمر رحلته التي يتحدد من خلالها ماضية لتصنع مجموعة الثقافة ثقافة الإنسان لمرحلة تاريخية معينة ويمكن للجيل اللاحق أن يحكم على السابق درجة الفعل في الوجود ومقدرته على فهم ما يحدث من حوله ذلك لأنه يتحدد كمفهوم «تبعا للعلاقة التي تربطه بفكر معين فإذا كان انتماؤه إلى عالم الانثروبولوجيا فإنه يختلف عما إذا انتمى إلى الفكر البنيوي أو ما بعد البنيوي»[2]، وبالتالي فإنّ أي مقاربة لحضارة من الحضارات لا بد أن نستحضر ثقافتها أولا ولا يمكن أن نصل إلى المادي من الثقافة إلا إذا عبرنا عن جسر الثقافة الشفاهية خاصة فيما يتعلق بالأدب وأحسب أن هذا التمطهر هو أصل الثقافة الأدبية، إذ من خلال المنطوق نصل إلى المكتوب وهو الأمر الذي دفعني في هذه المحاولة أن أقف على النص الشفهي الأول في الثقافة الجزائرية الأمازيغية لأنها أصل ظل يمثل حمولة مهمة في تاريخ هذه الرقعة الجغرافية، وهو نص الحمار الذهبي لوكيوس أبو ليوس، وهو خطيب نوميدي وفيلسوف

1- ميجان الرويلي، سعيد البازعي: دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين ومصطلحا نقديا – المركز الثقافي العربي الطبعة الرابعة2005، ص 140

2- المرجع نفسه، ص 140

وعالم طبيعي وكاتب أخلاقي وروائي ولد في مدينة مادور، والتي يطلق عليها اليوم مناورس في ولاية سوق أهراس بالجزائر وقد كان يسمى نفسه في مخطوطاته أبوليوس المادوري الأفلاطوني[1].

وقد ترجم الكتاب (ترجم الكتاب) من قبل الأستاذ علي فهمي خشيم عن الإنجليزية، أما الترجمة الثانية فقد كانت للأستاذ أبو العيد دود عن الفرنسية أما الترجمة الثالثة فهي لعمار الجلاصي وهي النسخة التي ترجمت عن اللاتينية مباشرة.

وهي النسخة المعتمدة في هذا العمل «الحمار الذهبي والتحولات» ثانية روايتين خلفهما لنا الأدب اللاتيني مؤلفهما لوكيوس، أبوليوس أحد أشهر كتاب القرن الثاني ولد في مادورة (مدوروش بالجزائر حاضرا) في 124م تعلم بقرطاج وأثينا ثم أقام بها، وربما اشتغل محاميا بروما، ثم عاد إلى إفريقية وتزوج بأويه (طرابلس) أثناء سفره إلى الإسكندرية أرملة غنية، رفع ضد ابنها وحمو أخيه وعمه قضية بتهمة تعاطي السحر في محكمة صبراتة 159 فكتب "مرافعة عن نفسه" ثم عاش في قرطاج حيث كتب خطبا ومقالات جمع بعضها تحت اسم المنتخبات... له كذلك كتب فلسفية، كما تنسب إليه كتب أخرى في مجالات عدة[2]، أما فيما يتعلق برواية الحمار الذهبي فيرجح أنه كتابها «بعد 170م وأنه اقتبسها من كاتب يوناني بقي من قصته ينسب للفيانوس السموساطي معاصره الشووي لكنه صاغها بأسلوبه الفذ وأعطاها إلى جانب طابعها الشيق بعدا فلسفيا»[3].

تكمن قيمة هذا الكتاب إضافة إلى قيمته الأدبية الفنية في قيمته التاريخية فهو «مصدر مهم لمعرفة ديانات المسارة المنتشرة في الإمبراطورية الرومانية في ذلك العصر والتي أثرت في المسيحية وعلى الأخص ديانة إيزيس»[4].

1- منتدى اللغة الجزائرية، www.4algeria. Com /vb/4algeria. 3597 23

2 – لوكيوس أبوليوس، الجمار الذهبي (أو التحولات) ترجمة عمار الخلاصي، 2000، مقدمة المترجم.

3 – المصدر نفسه، مقدمة المترجم.

4 – المصدر نفسه، ص: 05 مقدمة المترجم.

وبطل الرواية "حمار" أو بالأحرى إنسان «مسخ حمار لكنه احتفظ بقدراته العقلية ونقلته الصدف بين أيدي شتى فشارك من خلال تنقله في عدة مغامرات وشاهد أخرى أو سمع بها، فهو بنحو ما كبطلي الأوديسة والإلياذة، وتصف لنا الرواية في أسلوب غلب عليه الطابع الهزلي معاناة الحمار على أيدي الناس صغارهم وكبارهم ومن كلا الجنسين، لكن قرائن عديدة تحمل على الاعتقاد بأن أبوليوس أراد من خلال مغامرات حماره الممتع تبليغنا رؤيته الأفلاطونية، والأقرب بالأحرى الأفلاطونية المحدثة والمذاهب العنوصة لمعنى الحياة الإنسانية»[1]، وإذا كان مصطلح الغنوصية (Gnosticisme) مصطلح حديث يشير إلى تيار ديني وفلسفي مسيحي ازدهر في القرنين الثاني والثالث الميلاديين، إلا أنه تبلور من خلال تأثير بعض المذاهب والمعتقدات الشرقية الدينية القديمة «من أبرزها الزرادشية ثم امتزج بمؤثرات يونانية، لاسيما من الأفلاطونية المحدثة، بالإضافة إلى اليهودية، ثم المسيحية التي تعد الغنوصية واحدة من الهرطقات أو الزنبقات التي خرجت منها، وكان ظهور الغنوضية عاملا من العوامل التي دفعت بالمسيحية إلى التبلور اللاهوتي بشكل أوضح لاسيما في تشكيل ما يعرف بـــ"القانون" أو "الكانون" الذي يحدد النصوص الدينية الصحيحة والمقبولة من غير الصحيحة»[2].

أما التحديد اللغوي لكلمة "غنوصية" فيعود إلى «المفردة اليونانية "غنوص" التي تعني "المعرفة" والتي تطورت في المذهب الغنوصي لتعني "المعرفة الملهمة" أو المعرفة المتاحة عن طريق الاستبطان والحدس لا عن طريق البحث العقلاني أو المنطقي»[3]، ومن هنا فكل ما أنتجه الفكر الإنساني فيما يعرف بالأدب العجائبي يكرس القطيعة مع الخطاب اليومي المعقول، ويدفع إلى زعزعة الثابت وتحقيق الدهشة «إنما العجائبي كله قطيعة أو تصدع للنظام المعترف به واقتحام من اللامقبول لصميم الشعرية اليومية التي لا تتبدل...

1 – لوكيوس أبوليوس، الجمار الذهبي (أو التحولات) ترجمة عمار الخلاصي، ص: 05.

2 – ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص: 196.

3 – المرجع نفسه، ص: 197.

إنّ تودوروف يعتمد على "المخطوطة" المعتور عيلها "سرقسطة" لجان بوتوكي(*)، وقد بنى معظم استنتاجاته على خاصية لفظية واحدة داخل ملفوظ النص وهي خاصية "التردد" بين التفسيرين العقلاني واللاعقلاني للظواهر التي تنبجس من رحم الواقع، هذا التردد يجب أن تشعر به الشخصيات في الحكاية ومن ثمة القارئ المتماهي مع الشخصية»[1].

يضعنا أبوليوس في الكتاب الأول أو التمهيد منذ البداية في هذا التردد ليحقق قيمة تماهي القارئ مع شخصيات الرواية «فشاهد معجبا تقلب أحوال البشر وهيئاتهم، تتغير ثم ترتد فتعود كما كانت»[2] تضاف إلى هذه الخاصية صفة الراوي العجائبي التي تدعم تقنية التماهي.

«فكل الدراسات حول العجائبي تؤكد أن هذا النوع من الحكي "يحتاج بشكل طبيعي إلى أن يكون الراوي/الشخصية شاهدا، فالوقائع التي يسردها تقتضي الإقناع بأنها صادقة، لذا يجب على الراوي أن يبرهن على صحة ما يروي، لأنه سيعتمد الذاكرة، ملتفتا إلى دقائق الأمور محددا الأسباب، ومعلقا على ما يحكيه، ومن خلال خطابه يجب أن لا يحتمل وجود الكذب، فهو يروي بنفسه... إنّ لعبة الاحتمال ضرورية، وليس احتمال الكذب بل الصدق، وإذا تعلق الأمر بما يشبه السيرة الذاتية، فإن ذلك سيكون أفضل لأنّ ذلك سيجعل عملية التماهي المطلوب تامة»[3].

وهو الأمر الذي يؤكد عليه أبوليوس في روايته منذ الحكاية الافتتاحية، الكتاب الأول، حين يقدم نفسه بإسهاب للقارئ ليقرر حقيقة اضطلاعه بالحكي ويكون بذلك شاهدا على كل تحولات النص السردي «استهل مجيبا ببضع كلمات عن سؤالك من أنا؟: أنا

---

* – جان برتوكي (1761–1825) رحالة وعالم بالسلالة، كتب باللغة الفرنسية بحثا في العصور السلافية القديمة (1895) والمخطوطة المعثور عليها في سرقسطة (1804) وهي قصة غريبة مستوحاة من الحكايات الشرقية حيث العجائي مبثوثة بالأيروسية بالشبق وبالرغب.

1 – حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف، ط01، 2010، ص: 29.

2 – لوكيوس أبوليوس، الحمار الذهبي، ص: 07.

3 – حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص: 41.

سليل أسرة عريقة استوطنت تل هيمنوس الاتيكي وخليج أفورية ومنطقة التيناز الإسبرطية وهي ربوع طيبة كريمة أسس أمجادها الخالدة بنوها الأكرمون هناك تعلمت منذ فجر الطفولة اللسان الإتيكي: ثم اغتربت في مدينة اللاتين حيث عكفت على دراسة لغة الرومان القحة بجهد جهيد وبدون معلم يقوم خطاي»[1].

ولعل القارئ لهذه الرواية سيستأنس بتطبيق المنهج البنيوي وهو الأمثل للاستفادة من هذه المحاولة الرائدة في التأسيس لخطاب سردي في الجزائر، يرقى إلى الآداب العالمية وأعتقد أن مجتمعا استطاع أن ينتج شبيه الأوديسة والإلياذة ليس بالمجتمع الذي يوصف بالعقم أو يغيب عن ذهن الباحث في أهمية هذه المرحلة في التأسيس في ثقافة شفاهية لأصول السرد، ولعلنا ونحن نقارب هذا النص نستحضر في أذهانها الرحلة الرمزية لجون ويربري، والتي تشمل البنود التي تتمحور حولها المضامين[2]، «ويمكن أن يلخصها في رواية الحمار الذهبي في:

1.موضوع المركز ومحور الكون الذي يلتقي عنده الأحياء بالأموات وليحقق هذا البند في التقاء أبوليوس بسقراط.

2.موضوع الموت أو بدائله، وهو هنا يظهر في المسخ من إنسان إلى حمار .

3.العودة إلى الأصول، ويظهر معبد إيزيس برومية» «ثم بعد ما تلبثت طويلا أثنى على أفضاله شكرا جزيلا غادرته أخيرا عازما على الإياب رأسا إلى بيت أباي، بعد طول الغياب وبعد أيام قليلة ولوجي من الآلهة القديرة حزمت أمتعتي بعجلة وقصدت رومية على متن سفينة، فوصلت بفضل ريح طيبة إلى ميناء أغسطس بسرعة معجبة ومنه انطلقت سريعا على عربة فوصلت المدينة المقدسة مساء عشية النصاف» [3].

---

1 – لوكيوس أبوليوس، الحمار الذهبي أو التحولات، ص: 07.

2 – ينظر: ص: 10 من هذا العمل.

3 – لوكيوس أبوليوس، الحمار الذهبي أو التحولات، ص: 301.

4.النزاع الكوني من خلال تصادم قوى الخير والشر، وهو ما تعكسه أغلب الحكايات ويظهر فعل السحر وهو الحوار الذي جمع أبوليوس مع رفيقته منذ بداية الرواية.

5.التهديد من قبل الجنس الآخر ويظهر في انتقام الساحرة ومشروع الفرار وفشل المحاولة[1].

1 – لوكيوس أبوليوس، الحمار الذهبي أو التحولات، ص: 17-18-19.

2.سؤال الكتابة: وهاجس التأسيس

يتحدد الحكي على رأي رولان بارت جوهر كل سرد سواء في الأسطورة أو الخرافة والملحمة والتاريخ، وبالتالي توسع مفهوم السرد لتنازعه جميع الخطابات سواء الأدبية واللأدبية، مروية كانت أو مقروءة [1]، وما من شك في أن الخطابات المروية لها ما يميزها عن الخطابات المكتوبة إذ مجال المروي أرحب في التعبير عن المضامين بينما الكتابة قيد يكبل طلاقة المروي ويفرض نفسه عليه، إذ ليس كل ما يفكر فيه الإنسان يمكن أن يترجمه إلى لغة أو ليس كل ما يريد قوله يستطيع أن يقيده بالكتابة، فالكتابة هي المظهر المادي للتفكير يحاول دوما أن تلعب دور الرقيب بحيث تقنن هذا الدفق الفكري في قوالب لفظية.

لكنها مغامرة فرضها ديالكتيك تطور العقل البشري، بالانتقال من البداوة إلى الحضر ومن البسيط إلى المعقد ضرورة حضارية والانتقال من المروي إلى المدون ضرورة فكرية والانتقال من الأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية إلى فنون أخرى ضرورة فرضها التطور الأدبي واللغوي، وهو حال الأمم كلها، التي حاولت أن تبين عن ثقافتها ومدى رقيها وتطورها من خلال تجسيدها، وطبيعة التطور تفرض بالقوة أن لا شيء من عدم بل لكل حضور سابق ولكل سابق بدايات وكذا هو الحال بالنسبة للفكر والأدب «فكثير من الدراسات كشفت أن نصيب المغرب والجزائر، خاصة من التطور الروائي لم يكن بصورة فجائية، بل هو قديم إذ يمكن الإشارة إلى عمل هام في المجال

1- ينظر: عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردي الخبر-سردية الخبر- دار الأمل تيزي وزو، الجزائر، 2012، نقلا عن: سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة السرد العربي، المركز الثقافي العربي ط1، بيروت الدار البيضاء 1997، ص 19.

الروائي هو حكاية العشاق في الحب والاشتياق»[1]، للأمير مصطفى محمد بن براهيم»[2].

والتي يرى فيها البعض بأنها تحمل سمات القصة الشعبية وملامح الرواية الفنية تميز أن استعمال الدارجة (الجزائرية) هو الذي حط من قيمتها الفنية[3] فهي في «مستوى بين القصة الشعبية والرواية الفنية...لهذا ربما بدا من ميل إلى اعتبار هذه القصة الطويلة (155ط) مرحلة أولى في ميلاد الرواية العربية الحديثة على مستوى الوطن العربي كله»[4]، غير أن الوزر يلقي على الصحافة آنئذ لأنها لم تولي هذه المبادرة والنقلة النوعية في فن القول وطريقة التعامل مع ثراء النص المكتوب الذي حمل في طياته سمات السيرة الشعبية، وظلال طقوس ألف ليلة وليلة ونفسية الأمير الذي أصابه الزمن بفقد الأمل وضياع الملك، مقارنة بالفترة التي كتبت فيها(1849)[5].

تعتبر نقلة نوعية لو التفت إليها القراء في ذلك الزمن لكفونا كثير من العنت في محاولة الدفاع عن فنية هذه الرواية ولأمكننا أن نؤسس لمحاولات أخرى أكثر عمقا ووعيا بفعل الكتابة ودورها في تثقيف الشعب والنهوض بماهية هذا الفن في علاقته بالمجتمع فنا وثراء ووعيا وتأسيسا لنوع من الكتابة كان المجتمع العربي في أمس الحاجة إليه.

ولعل السجال النقدي الذي ظهر في المدونات النقدية للأدب الجزائري حول موضوع رواية (حكاية العشاق) أهم وجه من وجوه هذا العنت فإذا كان محققها يعتبرها رواية شعبية فإنّ رأي الدكتور عمر بن قينة يميل إلى الاعتقاد بأنّ هذا العمل رواية مرة،

1- جمال بوسلهام، الحداثة وآليات التجديد والتجريب في الخطاب الروائي الجزائري، حارسة الظلال واسيني الأعرج نموذجا، إشراف: محمد داود، مخطوط شهادة ماجستير، جامعة وهران، 2010، ص 68-69.

2- بقيت مخطوط: حتى حققها أبو القاسم سعد الله ونشرتها الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1977.

3- ينظر: عمر بن قينة: في الأدب الجزائري، تاريخا... وأنواعا... وقضايا... واعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية 2009، ص 196.

4- عمر بن قينة: دراسات في القصة الجزائرية القصيرة والطويلة، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1986، ص 148، نقلا عن: عمر بن قينة في الأدب الجزائري تاريخا، وانواعا وقضايا واعلاما ،ص 197.

5- ينظر: عمر بن قينة: الريف والثورة في الرواية الجزائرية، ص 7.

ومرة قصة طويلة فإن الدكتور محمد بشير بويجرة قد أجزم بأن هذا العمل يعد البداية الحقيقية للرواية الجزائرية[1].

وتحكي "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" قصة شخصيتين اتفقا في صدمة نفسية فأتلافا في التخفيف منها بحالة منها بحالة من التجاذب الذي يحقق الانسجام ويجعل البحث عن السعادة مشقة يتجشمها كل من حاول تحقيق التوازن للهروب من واقع لم يكن له يد فيه وليس له قدرة على تغييره فابن ملك أصابه حزن شديد لفراق والده الملك وبذلك ضاع منه مجد الملك ولم يترك له سوى وصية دعاه فيها إلى التحلي بالأخلاق الحميدة والابتعاد عن العشق وبين زهرة الأنس ابنة التاجر التي فقدت والدتها ففرضت على نفسها العزلة، وللتخفيف من شدة حزنها جلب لها والدها جواري من أجل تعليمها الشعر والغناء والطرب.

أما ابن الملك فيقترح عليه نديمه حسن الخروج للترويح عن نفسه ويحقق بذلك من وطأة الصدمة.

وبذلك تتهيّأ أسباب اللقاء بين بن ملك وزهرة الأنس حين يسمع طربا قادما من دارها فيسأل العطار المجاور لدارها وبذلك يعرف أنها زهرة الأنس ابنة التاجر فيرغب في وصالها.

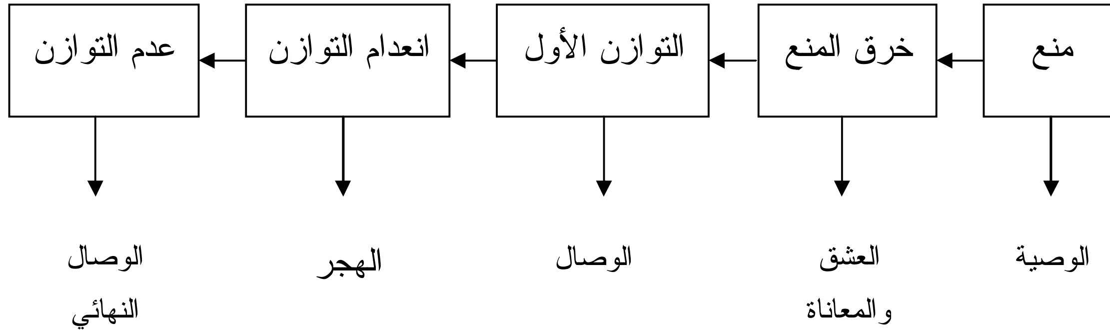
أما زهرة الأنس فتغرم بمصطفى الأمير وهي عائدة من نزهة رفقة جواريها إلى درجة أن يغمى عليها من فرط الإعجاب به.

وبذلك تتحقق حاجة كل منهما إلى الآخر فتكرر الزيارات والمراسلات إلى أن تظهر شخصية أخرى وهي شخصية البربري الذي كان يود الزواج من زهرة الأنس قبل وفاة

1- بشير بوجرة: الرواية الجزائرية بين التأسيس أو التأصيل مقاربة ابستمولوجية، لخطاب حكاية العشاق، دراسات جزائرية، معهد اللغة العربية وآدابها جامعة وهران، العدد 01، جوان 1997، ص 142.

والدتها فتتقلب أيام الصفاء إلى كدر وحسرة ثم تنتهي الأحداث بعودة أيام الود والصفاء برجوع زهرة الأنس إلى الأمير مصطفى[1].

«ويمكننا التمثيل لهذا المسار السردي بالخطاطة التالية[2]:



إنّ القارئ لهذه القصة لأول وهلة يتبادر إليه خط السرد الكلاسيكي الذي قرّ في الثقافة العربية من خلال كتاب ألف ليلة وليلة من خلال توالي المتتاليات السردية «غير أن الذي يشد الانتباه هو الطريقة التي تم بها سرد الحكاية وهي طريقة قد تبدو –بدورها– في الظاهر ذات بناء مألوف إلا أن قراءة تركيبتها الداخلية، وطبيعة اشتغال مكوناتها من سرد ولغة وشخصيات، يجعل هذا النص يخرج وتدريجيا بمرونة عن ثقافة البناء المعتاد في المنظومة السردية العربية، ويجرب الحكي في بناء يختبر إمكانياته دون أن يتخلى عن منطق البناء التقليدي، لذلك فالذي يشكل نميز نص "حكاية العشاق" هو منطق التحولات الذي يصنع من مادة الحكاية نصا سرديا يقترب بدرجة من الدرجات من جنس الرواية»[3].

---

1 – بن إبراهيم محمد، حكاية العشاق في الحب والاشتياق، تحقيق الدكتور أبو القاسم سعد الله، الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب، ط02، 1983م.

2 – رشيد بن يمينة، بواكير الرواية الجزائرية–دراسة تحليلية لبنية السرد في خطاب "حكاية العشاق"، دار تفتيلت، 2013م، ص: 35.

3 – زهور كرم، حكاية العشاق الجزائرية، ذاكرة الرواية وسيرة العشق الأدب المغاربي اليوم– قراءات مغربية مجموعة من الباحثين، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2006م، ص: 155.

ولعل المتتبع لأحداث هذه الرواية يقتفي أثر الصنعة الروائية ويتلمس رواسب الحكي الذي ألفته الأذن العربية واستساغه الذوق العربي من خلال ما توارثه من أخبار ونوادر وقصص شعبي بداية من بلاط الملوك ومرورا بقصص الوعظ وانتهاء لما هذبه الأصمعي والجاحظ، ويرى ظلال ألف ليلة وليلة التي عوضت المحرومين ونفست عن كبتهم وحرمانهم[1]. فإن كان راوي "الحب والاشتياق" حريص على أن يفهمنا بأنّ ما وقع من أحداث إنما هي أحداث وقعت فعلا حتى يجعل القارئ والمستمع يعجب بهذا وينفس عن حرمانه وكبته في ظل مجتمع يعيش قهر الاستعمار «وحتى الآن مازال عامة مواطنينا يفضلون القصص والتمثيلات التي يظنونها وقعت فعلا، هذا مقياس يقيسون به أهمية القصة أو التمثيلية يفوق في قوته أي مقياس نقدي أدبي»[2]، ذلك لأنها تجسد طبيعة الحياة الطبيعية وتبين عما تستره جدران القصور من انغماس في المجون واستهتار بالقيم حتى يخيل إليك أن هذا محض خيال ثم يعاودك الإحساس بواقعية هذه الأحداث نظرا للوظيفة التوكيدة التي يركز عليها المؤلف فقد عكست هذه القصة الطويلة «أشياء كثيرة... من بينها الهزة التي شرعت تتعرض لها بنية المجتمع الجزائري... والتصدع الذي أصاب كثيرا من الأسر...والشرخ الذي بدأ يمتد في عادات وتقاليد المجتمع...»[3].

وإذا كان اتفاق رعيل من النقاد الجزائريين الأكاديميين على اعتبار هذا العمل الفني[4]، يحمل معالم القصة فإنّ القصة بمفهوم عام فن له أصوله في الأدب العربي القديم «لقد اقتضت هندسة القصة في الأدب العربي القديم بما وطنت عليه نفسها من دفع مزاعم واحد من أكبر ممثلي التيار الوضعي الاجتماعي في فرنسا إلى تقديم تمهيد يتعهد المشكلة

1 – ينظر: شرشار عبد القادر، بواكير الرواية العربية في التراث المغاربي، مقاربة حول الإرهاصات الأولى للكتابة السردية في الجزائر، دراسات جزائرية، جامعة وهران، مجلة دراسات جزائرية، العدد 02، مارس 2005م، ص: 66.

2 – دراسات عربية، العدد 05، السنة السابعة عشر، آذار مارس 1981م، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ص: 78.

3 – عمر بن قينة، الريف والثورة في الرواية الجزائرية، ص: 10.

4 – محمد بن إبراهيم، "حكاية العشاق في الحب والاشتياق"، تحقيق: الدكتور أبو القاسم سعد الله، ط02، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

المثارة من زوايا عدة يعرض فيها الآراء التي حاولت تأكيد المزاعم أو نفيها، لكنه تمهيدا يسجل موقفه من أول مجلة القصة في العربية قديمة قدم هذه اللغة»[1].

وإذا كان الدكتور عبد الملك مرتاض يريد من خلال هذا الحكم تجاوز المعايير الفنية والخصائص البنائية للقصة بمفهوم عام مؤكدا على الحد الأدنى، حيث اعتبر أن القصة البسيطة هي التي تبني على الواقع طورا وعلى الخيال أو هما معا وأعتقد أن خلو العمل القصصي من هذه المحايثة بين الواقعي والخيالي هو جوهر وليس عرض وهو ما يظهر بيّن في رواية "حكاية العشاق" هذا الامتزاج بين واقع الطبقة الاجتماعية ومخيال الراوي أو المؤلف هو الذي بوء لهذا العمل أن يكون عملا رائدا بامتياز[2]، إذا كان بعض الباحثين قد اعتبره مجرد مفارقة تاريخية[3]، وبالتالي يمكن اعتبارها طفرة تسجل لا تحسب، لكنها بداية تبين عن نضج التجربة مما يعني أن جيل الكاتب متمرّس على فن الاستماع إلى الحكي إنه على اطلاع، بهذا الفن من خلال القراءات التراكمية للتراث العربي، سواء المكتوب باللغة أو المتوارث بالتواتر، ذلك أن منطلق الفعل يفرض بأن «الشكل الذي يعمد إليه الفنان لا يجد تبريره في مقتضيات النسق الفني، بقدر ما يجد علته في السياق، وكل فصل تعسفي بينهما إنما يعد فتقا لوحدة شديدة الالتحام، وهل يجوز الآن محاسبة الفنان على كونه في ذلك إلا بان واقعيا أو يجب محاسبة الظروف التاريخية والالتفات باللائمة إليه»[4].

---

1 – حبيب مونسي، فعل القراءة –النشأة والتحول، مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة، عبر أعمال عبد الملك مرتاض منشورات، دار الغرب 2001، /2002، ص: 81، نقلا عن: عبد الملك مرتاض، القصة في الأدب العربي القديم، دار مكتبة الشركة الجزائرية، ط01، 1968م، ص: 19،.

2 – ينظر: حبيب مونسي، فعل القراءة –النشأة والتحول، مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة، ص: 81. نقلا عن: القصة في الأدب العربي القديم، ص: 19.

3 – ينظر: شرشار عبد القادر، بواكير الرواية العربية في التراث المغاربي، ص: 118.

4– حبيب مونسي: فعل القراءة النشأة والتحول، مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض، ص10

فالسياق هنا له ظروفه التاريخية ومبرراته الثقافية من خلال واقع المجتمع الجزائري في تلك الحقبة التاريخية على ما فيها من علة النسق الفني لا يخرج عن ما هو عام، أو ما هو متعارف عليه في ظل مجتمع ينتمي إلى ثقافة واحدة وأصول تاريخية موغلة في القدم وإلا كان الإقدام على تجربة أدبية كهذا درب من الجنون أو كما يقال كحاطب ليل، لكني اعتقد بان المؤلف لم يكن حاطب ليل، لأن إقدامه على هذه التجربة الفنية لم تكن من عدم، إذ لكل نهاية بداية وما من شك في أن البداية التي أثثت مخيال الكاتب هو اطلاعه على هذا الفن من التأليف في تراثه الأدبي.

وأن لكل عمل غاية أو قصد وإلا كان مجرد عبث لا يرقى إلى مستوى الإنتاج الفكري، وانطلاقا من هذا ومن خلال جدلية السياق بالنسق الفني والذي لا يمكن أن ينفصل أحد هما عن الآخر كان النص على مستوى اللغة مزيج من الفصيح والعامي وهذه القصة في حد ذاتها سمة تبين عن هذا الترابط الشديد بين السياق والنسق الفني «وأحسب أن أول قضية يجب التطرق إليها في الإشكالية اللغوية لنص "حكاية العشاق"، هي المقصدية في اختيار لغة روائية تناسب الهدف من الحكي وتحترم بناءات النص وغاياته بالقدر نفسه الذي تقف فيه عند حدود الإمكانيات اللغوية للكاتب وعند الحدود الفنية للمرحلة الزمنية وذلك كله بغية توسيع مساحة التلقي والتأسيس لمسوغاته لدى أكبر فئة ممكنة من القراء»[(1)]، لأن الكاتب عندما يكتب يضع في توقعه قارئ افتراضي، هذا القارئ يعلم مسبقا من يتوجه إليه بالخطاب عارفا بقدراته وفهمه وإمكانياته ليصل بذلك إلى أفق التوقع وهذا الأفق هو ما يحققه النص من مقروئية ولا يخرج كليهما عن السياق التاريخي والثقافي للعصر الذي ينجز فيه النص كما لا يجب أن يخرج هذا الأخير عن التنسيق الفني المتعارف عليه، وبالتالي فإن المقصدية هي التي تحقق هذا التوافق وهي التي يراها باختين ضرورية لإضفاء الشرعية القصصية على النص وإن يتعمد الكاتب المزج بين العامية والفصحى هو أفق التوقع الذي كان يطمح إليه المؤلف حتى لا يظهر

1- بشير بويجرة محمد: الرواية الجزائرية بين التأسيس أو التأصيل مقاربة ابستمولوجية، لخطاب حكاية العشاق، ص 139

العمل غريبا عن زمنه بعيدا عن قارئه وهو بذلك محاولة مهمة في التقريب بين وعيين لغويين قد ألف القارئ التعامل معهما من خلال موروثه الثقافي ففي «مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، أو التقاء وعيين لغويين منفصلين بحقبة زمنية وبفارق اجتماعي أو بهما معا داخل ساحة ذلك الملفوظ»(1)، الذي يعبر حتما عن استعمال ارث اجتماعي وتاريخي يمثل جملة من المرجعيات التي تقتضي «حضورا داخل الرواية لا خارجها؛ ليشكل هذا المرجعي نسيج الخطاب أثر ذلك»(2)، حيث أن الاهتمام بالجانب التقني للعمل الروائي جعل المهتمين في كثير من الأحيان يهملون المرجعيات التي تؤسس لأي عمل فني وهو الحال مع نص حكاية العشاق «وإن النقد باقتصاره على الأداء التقني يهمل المرجعية التي بالعلاقة معها، وبالنقاد إلى الجوهر سؤالها المطروح في جدل التفاوتات والتناقضات ببني المعنى العميق للأدب»(3).

وهذه المرجعيات تحكمها شبكة من العلاقات تسمى واقعا، إذ توفرت الشروط التي تبني هذه الشبكة، وتتحكم في قيمة الإيحائي في الواقع فهذا التجاذب والحراك هو الذي يشعرنا بالحياة والاستمرار في الزمن والفعل والمكان ويتجسد هذا من خلال فعل الكتابة حيث تتحول الكتابة إلى منشط للذاكرة التي تملك قدرة الاختزان والاختزال ليعيد المثقف قراءة هذا المخزون وفق أبعاد جديدة مغايرة لما هو واقع، بحت كما تكون أيضا قوة للنسيان.

إذ من خلالها يمكنه التنفيس عن مواضيع الألم في الذات أو تجاوز عتبة الحضور المؤلم الذي يحرك في الإنسان الشعور بالشجن وترتفع داخله أصوات النحيب، «فلما توفي

1- – بشير بويجرة محمد: الرواية الجزائرية بين التأسيس أو التأصيل مقاربة ابستمولوجية، لخطاب حكاية العشاق، ص 139،140 نقلا عن: ميخائيل باختين الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع الطبعة الأولى 1987، ص 28

2- فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث، اربد الأردن 2010، ص 19

3- المرجع السابق، ص 19، نقلا عن: يمني العيد، فن الرواية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الأدب بيروت، الطبعة الأولى 1998، ص 33

الملك وسار إلى رحمة الله سبحانه جهزه ابنه غاية التجهيز، وحزن عليه حزنا شديدا، وبقي بعد والده رحمه الله بالبكاء والحزن مدة شهور»[1]، ثم فجأة خرج من الشعور بالفناء إلى رغبة الحياة التي تتحقق من خلال العشق غير أنه يدخلها أول ما يدخلها هو من الخوف من عدم تحقق الرغبة، رغبة الوصال «يا حسن أسمعت ما وصف لنا الشيخ في زهده الأنس ابنه التاجر والله لقد تعلق قلبي بها ولا شك ....؟ هالك وأنت سببي، في ذلك مع مقادر الله سبحانه»[2]. «الواقع هو عبارة عن شبكة من العلاقات المادية، إنسانية اجتماعية حضارية ثقافية، اقتصادية سياسية، فإن الشروط التي تتحكم فيه هي الشروط التي يكون لها حضور قوي في مساحة هذه الشبكة وتعمل كل علاقة من العلاقات على توطيد نفسها بالواقع، وبقدر ما يكون الجذب شديدا بين هذه العلاقات بقدر ما تكون حركية المجتمع ذات مردود إيجابي»[3]، والإيجابي هو الذي يمكننا من إنتاج فعل ثقافي من خلال هذا التجاذب ولن يكون هذا الثقافي مبينا عن نفسه إلا إذا كان اختزالا للواقع وقراءة باللغة لما تلون بألوان من الذاكرة إذ يستحيل أن يقوم العقل في العمل الأدبي بتسجيل الواقع الحرفي وبأدق تفاصيله، عالم يعمد إلى تحويل هذه التفاصيل التي تحقق المقصدية وتساهم في مد الجسور بين الكاتب والقارئ ولن يتم ذلك إلا بتوفر عنصر الخيال لأنه الحد الفاصل بين «نصين أحدهما أدبي والآخر غير ذلك قضية حسمت منذ أزمنة خلت فبات تلازم الخيال مع جماليات الحكي وفنياته أمرا لا جدال حوله لأن ذلك التلازم يرتبط بإرادة القص لدى المبدع، المنتجة للحوار مع الآخر (القارئ) عكس إرادة تسجيل الواقع كما هو الهادفة إلى تلقين معلومات غير قابلة للنقاش وبذلك تنعدم الحوارية»[4].

---

1 – بن براهيم محمد، حكاية العشاق في الحب والاشتياق، ص: 25.

2 – المصدر نفسه، ص: 30.

3– حسين خمري : فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى 2002، ص47

4– بشير بويجرة محمد: الرواية الجزائرية بين التأسيس والتأصيل مقاربة ابستمولوجية لخطاب حكاية العشاق في الحب والاشتياق، ص 127.

لأن الواقع معطى حضوري حسي يدرك بالحواس والملاحظة ولا اعتقد أن مصطفى بن ابراهيم كان يهدف إلى نقل هذا الواقع محافظا على تفاصيله ليسجل لنا مرحلة تاريخية عايشها بل تعامله مع الواقع من خلال المتخيل الذي هو بناء ذهني(1)، يدرك بالنظر التأملي وإعمال الفكر هو الذي دفعه إلى التعامل باللغة ليشيد عالما متخيلا، يماثل أو يشابه الواقع الذي ألفه وبذلك تنتقل اللغة من التسجيل إلى التخييل ومن القطعي إلى الظني، وبذلك يتحقق الانتقال من الواقع إلى المتخيل ومن ثم ينتقل القارئ من التسليم المطلق بمسلمات الواقع إلى أفق التعاطي الفني الذي ينتج حوارية بين الكاتب والمتلقي باللغة ومن خلال اللغة مستعملا بذلك فنيات الحكي التي تبعد كليهما عن شطط الواقع لأن النص الإبداعي «بؤرة تلتحم فيها العلاقة بين الفردي والجماعي، بين الذاتي والكوني بين المتخيل والواقع المادي، بين المستويات على اختلافها وبين ما هو في هذه المستويات حركة صراعية تنموا بالرمز»(2).

تكون اللغة هي الوحيدة القادرة على احتواء هذا الصراع وفهمه بين مثقف عاش نشوة الملك في أسرة حاكمة ومجتمع قد ألف هذا الولاء وهو واقع دفين في وعي المجتمع ظل يحن إليه، لأن ما حدث من تغيير في ظروف الكاتب والمجتمع على حد سواء يشعر بالفاجعة ومن ثم فاللغة في هذه الأثناء هي نحت أو إن «شئت لحظة مبتورة، من الذاكرة الجماعية للمجتمع الذي يكتب له، أو يكتب عنه»(3)، وبالتالي فمؤلف حكاية العشاق في تعامله مع اللغة وضع في الحسبان وضع المتلقي وتغير الخطاب بحسب الحاجة والظروف الاجتماعية والتفاعلات السوسيوثقافية للفترة الزمنية.

ومن ثم نرى مجازفة المؤلف على مستوى اللغة من خلال دمج عدد من الأساليب موجودة سلفا في المعجم اللفظي للفترة الزمنية التي كتب فيها النص وتنتمي إلى البنية

1- ينظر: حسين خمري: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، ص 44

2- بشير بويجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري1970، 1986 المؤثرات العامة في بنيتي الزمن والنص ج1، دار الغرب لنشر والتوزيع 2001، 2002 ص100

3- عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دار هومة، 2002

الأسلوبية العامة للرواية[1]، وتتجسد مظاهر هذا الدمج أو ما عرف عند من قارب هذا النص من النقاد الجزائريين بالتهجين، في ثلاثة محاور رئيسية:

1. تقاطع اللغة القصة مع اللغة الشعبية العامة.
2. تقاطع ملفوظات ومدلولات دينية مع ملفوظات ومدلولات متعلقة بالعشق والمجون
3. توظيف الشعر، أو تضمين السرد القصصي شعرا غنائيا[2].

غير أن الملفت للانتباه أن الدراسة الإحصائية لفقرة من خطاب "حكاية العشاق" أفضت إلى أن استعمال الألفاظ أو التعابير الفصيحة هو المهيمن بنسبة 46% [3].

في حين كانت نسبة الداول العامية 18%[4]، ولعل المؤلف في تعامله مع اللغة لا يخلوا من قصد على الإطلاق إذ علاقة التبادل بين المؤلف والمتلقي مهمة جدا في جسور الفهم والتلقي بينهما على حد سواء وهو الموقف الذي أملى على الأمير مصطفى «توظيف معجم لغوي في خطابه القصصي يتأسس على تضافر ثلاثة مستويات: هي مستوى اللغة القصصية ومستوى اللغة الشعبية، ومستوى اللغة الشعرية، بحيث يتقاطع هذه المستويات وتتداخل فيما بينها لتنظم آلية التلفظ في الخطاب، وتنتج شفرته الخاصة شفرة تربط الباث

1- ينظر: رشيد يمينة: بواكير الرواية الجزائرية، دراسة تحليلية لبنية السرد في خطاب حكاية العشاق، ص 130 نقلا عن: حميد الحمداني، التناص وإنتاجية المعاني مجلة علامات في النقد المجلد العاشر العدد40 جوان 2001م، جدة، السعودية، ص: 66.

2- ينظر: رشيد بن يمينة: بواكير الرواية الجزائرية، دراسة تحليلية لبنية السرد في خطاب حكاية العشاق، ص131

3- سيدي إن كان ذلك غرض في وصال هذه الجارية أمهل ولا تعجل ونحن(نبروا) أمرا يكون سبب الوصال إن شاء الله كما قالوا أصحاب الكلام (إن كنت تعشق بالك تقلق، تبات معذب، دايم وتتعب، إن أشير عليك يا سيدي برأي يصلح بك إن شاء الله... دار مقابلة صطح دارها ونجعل فيها (فراش) ونقيمو فيها(الباما)... في امرنا (ونديروا) ما تفعلوا أو ما يكون إلا الخير إن شاء الله المصدر ص 31

4- ينظر: رشيد بن يمينة، بواكير الرواية الجزائرية ن دراسة تحليلية لبنية السرد في خطاب حكاية الفنان ص 132

بالمتلقي عبر إرسالية مشتركة تتميز بهذا الجمع والمزج بين أسلوب اللغة الروائية وبين أسلوب لغة القص الشعبي[1].

والكاتب في المزج ليس مبتدعا لأنه انتقل من واقع ثقافي تأسس بناء على ما توارثه من بني اجتماعية وثقافية أسلبها عن طريق اللغة وهي المهمة التي أخذها الكاتب على مسؤوليته حيث استطاع أن يقارب بين مرحلتين ثقافتين ويمزجهما في نص موحد، حيث استطاع أن يجعل اللغة طيعة لما كان قبلئذ منطوقا بالخطاب الشفاهي سواء تعلق بالأدب الشعبي أو الأدب الرسمي إلى نص تمتزج فيه هذه الخطابات[2]، لأنه لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نبعد سلطة المنطوق في أي خطاب مكتوب[3]، خاصة وأننا في مرحلة من الزمن تباعدت فيها الشقة بين المشرق والمغرب وانقطع ما كان من تواصل حضاري وامتداد ثقافي وبات الفعل السياسي هو المهيمن، وأصبح ينطفئ شيئا فشيئا ذلك القبس الذي أنار العالم بفكر جديد وتوجه جديد فانشغل كل قطر من هذه الإمبراطورية بتضميد جراحة ولمِّ شتاته. «ولعلنا لا نبالغ إذ قلنا بأن مستويات الدرس اللساني سوف تعتني بمتابعة الظواهر "اللهجية" و"اللغوية" لرصد أهم القوانين التي تتحكم في التغيرات الحاصلة في مخارج الحروف واختراق قواعد النحو والصرف وثبات نفس آليات البلاغة البيانية في ثقافة الإنسان العربي... كل ذلك بصرف النظر عن التزام العربية الفصحى التي فقدتها المجتمعات العربية تدريجيا بفعل تطاول الأزمان حتى انشطرت حيواتهم الذهنية إلى (شعبية) وعالية»[4]، وبالتالي كانت النتيجة هي ازدواجية ثقافية أثرت بشكل جدلي على تنميط الإتباع والابتداع، وتنميط السلوك والانتفاع[5]، وهو الأمر الذي دفع بي إلى

1- ينظر: رشيد بن يمينة، بواكير الرواية الجزائرية ن دراسة تحليلية لبنية السرد في خطاب حكاية الفنان، ص 110

2- ينظر: ص: من هذا العمل.

3- ينظر: آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص 37

4- يطلق محمد عابد الجابري: مصطلح (الثقافة العالمة) في مقابل الثقافية الشعبية ويقصد بها الثقافية الرسمية، ينظر: محمد عابد الجابري تكوين العقل العربي بيروت، مركز دارسات الوحدة العربية، ط8 2002، ص 188، 189، نقلا عن: علي كبريت موسوعة التراث الشعبي تيارت تيسمسيلت، الجزء الأول دار الحكمة 2007، ص 22

5- المرجع نفسه، ص 22

القول بان الكاتب مصطفى إبراهيم لم يكن مبتدع فيما قدمه في خطابه "حكاية العشاق" ولم يكن هذا الخطاب من عدم دون أن يعتمد على مرجعية ثقافية أدبية كان قد ألفها المجتمع آنئذ، ولأن تنميط الثقافة العالمة أمر مألوف في الثقافة العربية لما لها من زخم فكري ونتاج أدبي عريق جعل كل محاولة للخروج عن المألوف، هو تنميط جديد للابتداع وخير دليل على ذلك نمط القصة العربية، وتستوقفنا هنا مع مصطفى بن براهيم قضية مهمة وهي «خصيصة هامة يتميز بها التراث الشعبي الجزائري الشيء الذي يوحي بثرائه وتنوعه ذلك أنه تراث شعبي امتزجت به عدة حضارات بربرية، عربية إسلامية، وغيرها من الحضارات التي قامت على هذه الربوع في الأزمنة الفائتة بل إن كل حضارة من هذه الحضارات ساهمت في تكوين الغير الجمعي الجزائري»[1].

ولا شك في أن هذا الثراء الحضاري والتنوع الفكري والعرقي قد جعل الجزائري يتميز بثقافة شعبية تبين عن هوية هذا المجتمع وانصهرت في بوتقته لتكون معلما مميزا لهذه الفترة الزمنية، كما حافظت على استمرار هذه الهوية في الأزمنة اللاحقة يضاف إلى هذه الثقافة الخصبة ما ورثه هذا المجتمع من إرث ثقافي أدبي ضارب في القدم موغلا في التاريخ باعتبار أن الثقافة العالمية هي التي مهدت الطريق لهذا المجتمع وبعثت فيه الحياة من جديد «ومع ذلك وجدنا في العهد العثماني تراثا أدبيا وفنيا وعلميا في مستوى طيب استحق منا العناية والدرس ولكن يجب ان نلاحظ من الآن ان هذا الإنتاج بأنواعه كان خارج نطاق الحكم»[2].

وقد كان لسابق هذا العهد فضل في إثراء الثقافة العالمة، وضمان بقائها واستمرارها ذلك لأن المغرب الأوسط (الجزائر) كان «يتمتع منذ العهود الرستمية والأغلبية والزيرية

1- بلحيا الطاهر: التراث الشعبي الرواية الجزائرية، منشورات التبيين الجاحظية سلسلة الإبداع الأدبي الجزائر 2000، ص 13

2- أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، الجزء الأول، 1500، 1830 عالم المعرفة، الجزائر طبعة خاصة 2011، ص195

والحمادية والحفصية والزيانية، بمراكز تشع منها الثقافة والعلم والفكر»[1]، وظل جسر التواصل دائما بعيدا عن السلطة أو خارج نطاق الحكم نظرا لعائق اللغة لجهل أغلب الباشورات والبابات الأتراك بهذه اللغة وبل حتى مستواهم الثقافي في اللغة التركية لم يكن ذا بال، ومن ثم بقيت اللغة العربية الفصحى تصارع من أجل بقائها في ظل تعدد الثقافات وتنوع اللهجات ذلك أن العثمانيين أنفسهم «يفتقرون إلى أشياء أساسية لكي يشجعوا الأدب والعلم والفن في الجزائر وأول ذلك اللغة، ولقد كانت لغة الوجق العامة هي التركية، وهي لغة للحديث أكثر منها للكتابة، لم تكن هناك أعمال أدبية هامة أنتجت بهذه اللغة إلى ذلك الحين»[2].

ورغم هذا الوضع المتردي خاصة على مستوى اللغة، وفقنا مع نص "حكاية العشاق" مع تجربة رائدة سجلت طفرة مهمة في التأريخ لفن الرواية في الأدب العربي فقد كان من الطبيعي أن يدفعه الحكي إلى استلهام الموروث العربي والتراثي منه ليعينه على بناء بنية تركيبية قصصة فإن وضعنا هذا النص في سباقه الثقافي والتاريخي «وجدناه يتقاطع بشكل جلي مع فضاءات قصص ألف "ليلة وليلة" بالدرجة الأولى خاصة منها تلك التي تدور إحداثها في قصور الملوك والأمراء، ودور التجار والأثرياء فمصطلح المقصورة الذي يتردد مرارا في نص حكاية العشاق إلى جانب الوصف المتكرر لاقداح الخمر وإطباق الطعام وألوان الطيب والعطور، مع أدوات العزف والطرب تنطق كلها بمواصفات المستوى الاجتماعي الثري الذي يحيل عليه فضاء الحكاية من جهة، كما تشير من ناحية أخرى إلى ظاهرة انتشار مجالس اللهو والمجون في دور الأمراء والأثرياء في حقب معروفة من تاريخ الحضارة العربية الإسلامية[3].

1- عثمان سعدي: الجزائر في التاريخ من العصر القديمة وحتى سنة 1954، شركة دار الأمة الجزائر 2012، ص 425

2- أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي الجزء الأول، ص 194

3- رشيد بن يمينة : بواكير الرواية الجزائرية، دراسة تحليلية لبنية السرد في خطاب، حكاية العشاق، ص74.

ومما لا شك فيه أن سلطة إرث عظيم كهذا ظل يفيء بظلاله على الإبداع العربي إلى يومنا هذا[1]، وأن الغرائبية والعجائبية سمة خطابية بارزة في نص ألف ليلة وليلة يضطلع بها السارد، وهي كذلك في نص حكاية العشاق مع اختلاف الأدوار وتغير جنس السارد، وبالتالي فإن: «العجائبي ظاهرة نصية، متعلقة بالخطاب ليست خارج نصية فنحن متعلقون بشفاه الراوي بكلمات الخطاب هي وحدها الجحيم وهي وحدها الخلاص»[2]، وهذه الظاهرة النصية هي ما نتلقاه من الأصوات الساردة، إما عن طريق أشخاص أو عن طريق صوت الراوي، مما يجعله يندرج ضمن مفهوم شعرية الحكي، فتطور الخبر «يجعله يتحول من شكله البسيط إلى شكل مركب أكثر تعقيدا وتفصيلا يفقده نسبيا خصوصياته النوعية، ويدفعه بالضرورة إلى الاندماج في نوع آخر قد يكون قصة أو حكاية»[3]، وهي طبيعة يفرضها قانون التطور وذلك أن الأجناس على حد تعبير برونتير[4]، ليست مجرد كلمات بل نجدها في الطبيعة وفي التاريخ ولن يتحقق مبدأ التثبيت، fixation، إلا في مرحلة النضج[5].

غير أنّه بات من المؤكد بعد التطور الحاصل في المجال البحثي بان السرد يمثل هوية إنسانية وضرورة حضارية بها نُبين عن الحياة الثقافية والوجود فهو جوهر الطبيعة الإنسانية وبتعبير بارت «يوجد السرد بأشكاله اللانهائية –تقريبا– في كل الأزمنة والأمكنة

1– ينظر: سعيد سلام: التناص التراثي في الرواية الجزائرية نموذجا، ص 29، أيضا: عبد الحميد بورايو: منطق السرد دراسات القصة الجزائرية الحديثة ديوان المطبوعات 1994، ص 101

2– حسين علام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص 43.

3– عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي الخبر–سردية الخبر– 2012، ص 22 نقلا عن: سعيد جبار، الخبر في السرد العربي، الثوابت والمتغيرات شركة النشر والتوزيع المدارس الدار البيضاء ط1، 2004، ص95.

4– فرديناند برونتير: تطور الأجناس في تاريخ الأدب.

5– ينظر: أحمد اليبوري: دينامية النص الروائي منشورات اتحاد كتاب المغرب الطبعة الأولى 1993، ص 2

والمجتمعات إنه يبدأ من تاريخ البشرية ذاتها، فلا يوجد شعب –تماما– بدون سرد، كل الطبقات والجماعات الإنسانية تمتلك محكيات»[1].

لذلك اعتبر أرسطو أن القصة (تكشف عن جوانب شمولية في الوضع الإنساني)[2]، قد يكون هذا الوضع أما واقعيا ونعود إليه من خلال السرد، لأننا نتعامل مع الزمن من خلال أحداث واقعية وإما يكون متخيلا ومن ثم فنحن نتعامل مع أحداث متخيلة وما يقدمه مصطفى بن إبراهيم، في خطاب حكاية العشاق من خلال التأكيد على زمن التأليف من أجل أن يوهم المتلقي بأن هذه الأحداث قد وقعت فعلا، وبالتالي فهو سرد لأحداث واقعية، أو أن هذه الأحداث متخيلة وعمد إلى ربطها بتاريخ معين تماشيا مع ثقافة المجتمع في تعامله مع المحكي، وهي تقنية يعتمد عليها الراوي الشعبي من أجل التأثير على المتلقي وجعله يتابع الأحداث يتشوق إلى المواقف من خلال العرض المشهدي، ومن هنا يصبح (السرد شكل للكلام كلي، مثل اللغة ذاتها، وصيغة للتمثيل اللفظي) [3]، في عملية إنتاج الخطاب الأدبي الذي يعتبر لعبة يتواطأ فيها القارئ مع السارد أوراقها الكلمات وبالتالي فإن الأوراق هي التي تتكلم وليس المؤلف[4]، وهو في هذه المجازفة لا يمكنه الخروج باللغة عن الزمانية، فالسردية بحسب قراءة هايدن وايت هي (البنية اللغوية التي تشكل الزمانية مرجعها الأخير)[5].

وأعتقد أن زمن مصطفى بن ابراهيم من خلال نص حكاية العشاق تعامل مع اللغة بهذه المقصدية أي بزخمها الزماني وبمعطيات فرضها وضع ثقافي معين وإلا صار هذا النص غريبا أخرص لأنه يخاطب أهل الزمان بما ليس من زمانهم ويخل بقواعد اللعبة

1– محمد بوعزة، هيرمنيوطيقا المحكي–النسق والكاوس في الرواية العربية، الانتشار العربي، ط01، 2007، بيروت–لبنان، ص: 39. نقلا عن: Roland Barth, l'aventure sémiologique, Paris, Edition du seuil, 1985, p 167.

2– المرجع السابق، ص 134

3– المرجع السابق، ص: 22.

4– ينظر: حسين علام : العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص 42 .

5– محمد بوعزة، هيرمينوطيقا المحكي، النسق الكاوس في الرواية العربية ،ص:40. نقلا عن: Hayden white :the content of the form, op cit, p 171.

التي تفرض أن يتواطأ فيها القارئ مع السارد، «ولإن الجمهور يتجاوب مع هذه اللغة المهجّنة باعتبارها النمط السائد في التعامل اللغوي داخل الأوساط الإجتماعية التي ينتمي إليها الكاتب في إطار سياق ثقافي مهيمن في فترة زمنية محددة»[1]، كما اعتقد أن العنوان مهم جدا في إثبات مشروع بداية الفن الروائي في الأدب الجزائري ومن البدايات الأولى للاستعمار الفرنسي حيث لفظ حكاية المصاحب للعنوان، بعد مؤشر جنسيا indication générique يعتمد على تحديد جنس العمل وذلك، بإسقاط واستبعاد كل الأجناس الأخرى. [2]

العنوان هو عتبة النص لأنه سيمة نصية ناطقة ومعبرة ويعلن عن نفسه بصفته نصا مصغرا، ومن خلاله يطمئن القارئ إلى إقامة علاقة حوارية معه أو يرفضها، وبالتالي يخلق عند القارئ ألفة يستأنس لها أو له، فيبدأ رحلة استكشاف النص[3]، واعتقد بأن مقصدية الحكي في نص "حكاية العشاق" ظاهرة من العنوان والتأصيل لهذه الظاهرة هو هدف الكاتب، إذ كان بإمكانه أن ينقل لنا هذا عن طريق الرواية الشفاهية لكنه عمد إلى تدوين هذه الأحداث بلغة تتداخل فيها حقب زمانية، وأجناس أدبية فعلى الورق فقط، يمكن أن تحقق كل الأحلام والرغبات fantasmes ليفتح للروائي كما للقارئ فضاء من الحرية[4]، ومن هنا تظهر قيمة الكتابة آنئذ وأنها ضرورة تاريخية للتأسيس لهذا الفن، وأبعاده عما تعارف عليه من ولع بالشفاهي ومحاولة دمج الشعر مع المروي في النص الحكي، والنص الديني في خطاب موحد يجمع هذه الثقافة التي كرسها المجتمع الجزائري وأن تكون هذه التجربة ممكن غير مستحيلة بفضل اللغة فاللغة وحدها هي التي يمكن أن تجعل المختلف

---

1 – رشيد بن يمينة، بواكير الرواية الجزائرية، ص: 134.

2– ينظر: حسينة فلاح الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي منشورات تحليل الخطاب الأمل، 2012، ص 67. نقلا عن: عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص ص 89.

3– ينظر: عبد المالك أشهبو، العنوان في الرواية العربية محاكاة للنشر والتوزيع سوريا، الطبعة الأولى 2011، ص 15،14

4– آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص 31. نقلا عن: michel raimond le roman Armont .

مؤتلفا والمستحيل ممكن التحقق فكان نص حكاية العشاق بحق نص يؤسس تجربة رائدة في فن الكتابة الروائية .

3.انتكاس التجربة، العودة إلى النموذج المقدس:

دأب المنظرون في مقاربة الظواهر الثقافية والاجتماعية على الحرص على ملاحظة الظاهرة عندما تعم، وتطفو على السطح التوثيق لها أما إذا كانت منفردة في زمن من الأزمنة فلا تعد وأن تكون مجرد واقعة لا صلة لها بما يعرف في مسارات التحول الثقافي والاجتماعي ولا يلتفت إليها وهي الحال مع نص حكاية العشاق، حيث يعتبر في زمنه ظاهرة منفردة شاذة خالفت المألوف لكنها لم تكن محاولة دفعت بتحول فعل الكتابة إلى نموذج جديد، أو خطاب جديد يجعل من المتخيل وعاء يُناقش من خلاله تحولات المجتمع ويواكب التطور الثقافي الذي يفرضه ديالكتيك الزمن لذا صار هذا الخطاب مجرد مفارقة تاريخية (1) .

لكن من حقنا أن نتساءل أليس من الممكن أن تكون هناك تجارب روائية أكثر عمقا ونضجا من هذا النص الذي نقف عنده، وهل من الأمانة العلمية أن نجزم برأي لا يقبل الرد بأنه النص الوحيد الذي ظهر دون أن تكون له بداية ولا امتداد في الثقافة الأدبية بجيل مصطفى بن ابراهيم ؟

إن القرائن التاريخية تؤكد القول القائل بأنها تجربة شاذة غير أن الاستدلال العقلي يجنح بنا إلى عدم التصديق، إذ لا يمكن أن تبدأ في مثل هذه المواقف من عدم بل لكل تجربة فنية إرهاصات أولى، ولا بد لكل ظهور واستمرار في الزمن في الوعي الجماعي لثقافات الأمم، خاصة وأن الفترة التي ظهر فيها نص حكاية العشاق فترة قريبة من تاريخ احتلال الجزائر ومن ثم فإن الثقافة العربية ما تزال حية بعد وأن النموذج المتوقع في التعامل مع الظاهرة الإبداعية، كان يتلمس خطاه في الوطن العربي نحو النزوع إلى التجديد أو بمعنى أدق إلى الحداثة على الأقل إن لم تكن بالمفهوم الحديث فهي محاولة النزوع إلى الاستقلال أو اتخاذ ملامح تميزه عن النموذج المشرقي، لكن الحجرة العثرة

1- ينظر: شرشار عبد القادر: بواكير الرواية العربية في التراث المغاربي دراسات جزائرية، ص 118.

التي وقفت عائقا، أمام الحركة الأدبية، في المغرب العربي والجزائر على وجه الخصوص بحكم طبيعة سكانها هي موجة الاستعمار الحديث، فإذا كان الاستعمار قد أفاد بعض البلاد العربية حين نقل إليها المطبعة والصحف والمجالس العلمية ونحو ذلك، فإنه في الجزائر كان على عكس من ذلك تماما، إذا لم يأت لينشر حضارة وإنما جاء ليسلب أفكار الشعب، يزور تاريخه ويحطم كيانه ويستغل ثروته[1]، وإذا كان الثوب الذي حاول أن يستتر به الاستعمار هو ثوب التمدن ونقل الحضارة إلى هذه الشعوب فإنما كان ذلك بهدف محو تاريخ الوطن، ومسح الشخصية الأصلية وطمس الحضارة القومية وهدم أركانها[2].

ولا يتأتى ذلك إلا بمحاربة اللغة ومحو انجازاتها الثقافية وعلى اعتبار أن الأدب هو الوجه الذي قدمت به الحضارة العربية كيانها على مر العصور من خلال قبول الآخر وامتلاكها القدرة على أن تستوعب هذا الآخر وان تجعله مشاركا في إرساء هذه الحضارة ومعلما بارزا في ثقافتها مثلما نقف على ذلك في العصر العباسي تفطن الإستعمار الحديث إلى هذه القضية وبذلك «تعرضت شخصية الأدب التي ظلت محتفظة بمقوماتها وملامحها إلى هزات عنيفة كادت تفقدها تلك المقومات والملامح لأنها لم تستطع أن تواجه الغزو الثقافي»[3].

وأمام هذه المحاولة الهدامة التي خطط لها الاستعمار الحديث من خلال إقناع الرأي العالمي بنظرية، المجال الحيوي في الاقتصاد تبني مشروعه الثقافي الذي يستند في الأساس على محو الشخصية الوطنية ونظرا لما يملكه من قوة لم يجد المجتمع الجزائري ممثلا في النخبة المثقفة إلا محاولة الاحتماء بما ألفه من فنون القول، وكما «هو معروف

1- أبو القاسم سعد الله: دراسات الأدب الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب الدار التونسية للنشر 1985، ص 22

2- عبد المالك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر 1925، 1954، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائري، الطبعة الثانية، ص 20

3- أبو القاسم سعد الله: دراسات الأدب الجزائري الحديث، ص 22

في كل زمان ومكان فإنّ أيّة حركة تهفو إلى التجديد لن تجد منذ الوهلة الأولى الاستحسان والترحاب[1].

لذا لم تجد هذه النخبة المثقفة من ودٍّ غير المحافظة على خصوصية المجتمع الثقافية محتذية سنّة السّلف وما كان قد رُبي عليه الذوق العربي من استحسان للشعر والدُربة على فنونه وأغراضه. ولم يكن في وسعهم أن يغامروا في تجريب فن آخر غير مألوف ومن هنا كانت تجربة كتابة نص روائي هي مغامرة غير مضمونة العواقب لأن ظروف الصراع «السياسي والحضاري التي كان يعيشها الشعب الجزائري كانت تقتضي الانفعال في النظرة والسرعة في رد الفعل وعدم التأني في التعبير عن المواقف والمشاعر وهي شروط جعلت الأديب يميل إلى القصيدة الشعرية والأقصوصة التي تعبر عن اللمحة العابرة أكثر مما تعبر عن موقف مدروس في أبعاد أيديولوجية وفنية واضحة»[2]، لذلك وتزامنا مع الفترة التي ألّف فيها النص السردي حكاية العشاق[3].

ظهر النص الشعري المتميز والذي اجمع الباحثون على التأريخ به لبداية النهضة الأدبية الحديثة في الجزائر حيث يعد الأمير عبد القادر (الحد الفاصل بين الأدب الجزائري القديم، والأدب الجزائري الحديث الذي اخذ يشق طريقه بفضل الأعمال الشعرية التي أنجزها الأمير)[4]، رغم الظروف الزمنية والمعطيات التاريخية التي كانت لا تسمح البتة بانجاز مشروع ثقافي أو محاولة العمل على بعث نهضة أدبية وفكرية «فإذا وضعنا في اعتبارنا الظروف الصعبة التي ظهر فيها الأمير، وهي ظروف تكاد تنعدم فيها أسباب

1 – عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1990م، ص: 27.

2– محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية، بين الواقعية والالتزام الدار العربية للكتاب 1983، ص 07.

3– ينظر: رشيد بن يمينة: بواكير الرواية الجزائرية، ص 08.

4– عمار بن زايد: النقد الأدبي الحديث، ص 12.

ينظر أيضا: صالح خرفي: شعراء من الجزائر، الحلقة الأولى معهد البحوث والدراسات العربية 1969، ص 25

الفكر والأدب»[1]، ليزداد الحال سوءا في الفترات اللاحقة وتحديدا قبل الحركة الإصلاحية حيث وصفها أحد رواد الإصلاح الإسلامي»[2]، ممن عايش تلك الفترة بقوله: «استلبت الأمم الأخرى عقول شبان الإسلام، واستهوى مجدها نشأته ونخبته فكما ترى رجلا يفتخر بذكر عالم فرنسيوي، وآخر يمجد اسم عالم انجليزي، ترى شابا يرفع عقيرته بأشعار فيكتور هيجو، والآخر معجب بروايات شكسبير، ...ومن المحال أن يخطر في بال أحد، ذكر علامة مسلم أو شعر شاعر عربي مفلق، أو إصلاح مصلح شرقي»[3] وهي الغاية التي كان ينشدها المستعمر والمتمثلة في القضاء على الشخصية الوطنية ومحاولة هدم النموذج الثقافي وإحلال مكانه نموذج آخر يصلح أن يكون بداية لمشروع ثقافي متكامل في ظل عدم تكافؤ الفرص وضعف المناهج والأدوات تباطأت الحركة الأدبية وفقدت التوازن وأصابها الركود «ما أبعد الأدب في ذلك الزمان عن أن يدخل معركة سياسية، وأن يجسم روحا قومية أو أن يحفز إلى مستقبل وطني فيه عزة وكرامة، أو فيه حرية واستقلال لذلك ساد الركود والجمود حركة الأدب»[4].

إذا كان النموذج المقدس المتمثل في القصيدة العربية وتكريس التجربة الشعرية الكلاسيكية على يد الأمير عبد القادر لم يُكتب له هو الآخر أن يستمر في التطور على يد الرعيل من المثقفين الذين عايشوا تجربة هذا الشاعر الفذ، والقائد المحنك الذي أرسى دعائم أول دولة حديثة في الجزائر واستطاع بفطنته أن يكون نموذج البطل الذي أَلِفه المجتمع الإسلامي في قيمه وأخلاقه وثقافته، ظل طفرة في تاريخ الجزائر الثقافي والسياسي في ذلك العهد فوجوده «بمفرده في الساحة الأدبية لم يمنحه القدرة على ترسيخ

1- عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 13.

2- عمر بن قدور الجزائري (1886-1931).

3- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975 دار الغرب الإسلامي بيروت، ط1، 1985، ص 17. نقلا عن: جريدة الأخبار ع 18-12-1908 .

4- أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص 22

أسس حركة أدبية جديدة بالرغم من تمخض محاولته الفردية على بعض الأعمال الإبداعية التي تدل على علو كعبه في مجال الإبداع الشعري»[1] .

ولعل المعاناة التي كابدها المجتمع الجزائري هي نفسها في بقية الأقطار العربية الأخرى، بدرجات متفاوتة لكنها تكاد تتقارب على المستوى الفكري والثقافي ذلك «لأن العرب وجدوا أنفسهم عند بدء اليقظة وجها لوجه مع حضارة مغايرة تطرق عليهم الأبواب في حركة توسعية استعمارية تقابلهم بعدتها وعديدها في حركة متسارعة لم تتعود عليها المجتمعات العربية السكونية المنغلقة على نفسها»[2].

وإذا كان المشرق العربي قد وجد نافذة لينهل من معين هذه الحضارة عن طريق البعثات العلمية، وان يؤسس نهضة أدبية وفكرية، وقد لخص رفاعة الطهطاوي هذه التجربة في كتابه تلخيص الابريز في بلحيص باريس(1834)[3]، «ولعل هذه المفارقة هي التي جعلت السندوي يدرج اسم عبد القادر بين أعيان البيان في القرن الثالث عشر الهجري مع أعلام النهضة الفكرية الحديثة في المشرق (رفاعة الطهطاوي) و(أحمد فارس الشدياق) و(بطرس البستاني) و(ناصف اليازجي)»[4]، فالنهضة في المشرق العربي والمغرب كانت متزامنة «لأنّ ظهور الأمير الشاعر في الجزائر يصادف عهد محمد علي في المشرق وهو العهد الذي أخذت فيه كلمة حديث دلالتها الزمنية»[5].

وإذا كان الاستعمار في مصر قد سمح للمثقف المصري أن يزاول تعليمه عن طريق البعثات العلمية وان يفتح له نافذة ليطلع على العلوم الحديثة ويستفيد منها ويفيد فإنّ الاستعمار الفرنسي وبعيدا عن هذه الفترة بقليل حرم أبناء المجتمع الجزائري من حق

1– عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 13

2– حبيب مونسي: نقد النقد المنجز في النقد الأدبي دراسة في المناهج منشورات دار الأديب 2007، ص 53.

3– ينظر: المرجع نفسه، ص 53.

4 – ينظر: صالح خرفي، شعراء من الجزائر الحلقة الأولى، ص: 25. نقلا عن: أعيان البيان، كتاب ألفه السندوي 1914 وطبعه بالقاهرة، عمار بن زايد النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص: 12.

5 – عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص: 12.

التعلم، بل رأى بأن الاندماج معهم أمر يحط من قيمة المجتمع الفرنسي، وقد أكد نائب الكولون في البرلمان الفرنسي على الفارق في التعلم حيث اتخذه ذريعة ليتدخل ضد سياسة الاندماج مع الجزائرية من سنة 1884 «لأن فوارق التعليم تؤدي بالضرورة إلى فوارق حضارية واجتماعية لا يقرها السيد ارينيان فكيف يندمج سكان بتجاوز عددهم المليونين (الجزائريون) مع سكان عددهم أربعمائة ألف نسمة فقط (الفرنسيون) في الوقت الذي يقدم هؤلاء خمسين ألف تلميذ في الابتدائي وأولئك ثلاثة آلاف تلميذ فقط»(1).

اعتقد أمام وضع كهذا يحرم فيه الإنسان من الحق في المعرفة وهي جوهر وجوده وغايته من حقه أن يبحث عما يحقق ذاته ويسد حاجته المعرفية، وإذا كانت تجربة الكتابة الروائية قد تهشمت أمام سلطة القصيدة العربية واستطاع المجتمع الجزائري أن يؤسس لنهضة شعرية مع الأمير عبد القادر فإنه ومع طول مدة الاستعمار وكشف نواياه كان لزاما أن تسعى النخبة إلى البحث عن مشروع ثقافي ينهض بالمجتمع الجزائري ويحقق غايته المعرفية والوجودية ولم يكن من بد إلاّ العودة مرة أخرى إلى النموذج المقدس الذي يتوافق وطبيعة المجتمع الجزائري الذي عرف بالمحافظة على الثوابت عبر عصوره المتعاقبة وحضاراته المتصارعة والمتباعدة المشارب في أكثر من الأحيان.

لذا استطاع جيل ممن فتح الله عليهم أن يؤسسوا لحركة إصلاحية أساسها ديني وأبعادها حضارية، سياسية فنية فكانت جمعية العلماء المسلمين هي المدرسة التي وقفت ضد سياسة تجهل المجتمع الجزائري وتزيف تاريخه وطمس معالم حضارته وهي في حقيقة الأمر رد فعل طبيعي فكل مجتمع يريد أن يخرج من وضع مترد، ظل يحمل بين جنبيه عقول تفكر وإرادة تنزع إلى التحرر والتغيير وهو ما يعرف عند جيمسون بالتحيّز وهو مجموع «العادات الطبقية وأنماط التفكير الأيديولوجية الكامنة في وضعنا الاجتماعي

1– أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي الجزء الثالث، 1830، 1954، ص 296 نقلا عن: جيمس كوك بوجين اينيان: في مجلة أفريكان كورتري 1972، ص 287.

والتاريخي المتحقق»[1]، وقد تفاعلت هذه العناصر مجتمعة لتدفع بجيل من المفكرين إلى تبني فكرة الإصلاح كفلسفة عامة من أجل النهوض بالحال المزري الذي عرفه المجتمع الجزائري آنئذ وكان الإصلاح ولم يكن التجديد أو التنوير أو التغير لأنها إستراتيجية محكمة تنم عن فطنة ورجاحة عقل فالتجديد يعني ابتداع في نظر الفكر السلفي والتنوير يعني فكرة تباشر العداء منذ الوهلة الأولى ولن تنجح لأن الأمية كانت قد ضربت بأطنابها على المجتمع والتغير قد تكون فكرة جريئة لا تصلح أن تدفع بالعقل إلى الفهم والإدراك .

فكان الإصلاح عودة مرة أخرى إلى المقدس، فإذا كانت عودة المجتمع إلى النموذج الشعري مع الأمير عبد القادر الذي عدّ مرحلة فاصلة في تاريخ الجزائر ونهضتها الأدبية فإن تبنى جمعية العلماء المسلمين فكرة الإصلاح الديني كانت أيضا مرحلة فاصلة في العودة بالعقل الجزائري إلى أصوله الأولى التي تعارف عليها واتفق حولها حتى لا تكون هذه المرحلة مرحلة جدل ونفور واستطاعت هذه المبادرة أن تجمع حولها أغلب مثقفي تلك الفترة وقد أسهمت هذه الحركة في النهضة الأدبية في الجزائر بصورة واضحة ذلك أن طغيان الظاهرة الدينية على الأدب قضية مألوفة في الأدب العربي[2] كما أنه لا يضر «نهضتنا الأدبية أن تستمر بهيمنة الظاهرة الدينية عليها، فليس معنى وجود العنصر الديني أو الإصلاحي أو التوجيهي في هذا النتاج الأدبي مما يجعلنا نعتقد كما يعتقد بعض الناس إما جهلا أو تعصبا أو خطأ أن هذا النتاج لا يتسم بالروح الأدبي وما ينبغي له»[3] .

وقد ترسخ في أذهان هؤلاء أن النهضة «عبارة عن حركة أدبية وفكرية واسعة الآفاق شاسعة الأطراف بعيدة المدى، فيها شعر غزير ونثر وفير وفلسفة ذات مذاهب ونظريات»[4]، أو لم يكن الحال كذلك؟ فمن مجتمع انسلخ عن ماضيه وأضاع دينه كاد يفقد لغته وهويته استطاع زعماء التيار الإصلاحي في الجزائر الدفع به من جديد فتطوع

1- ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي إضاءة الأكثر سبعين مصطلحا نقديا معاصرا، ص 104.

2- ينظر: عبد الملك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر 1925، 1954، ص 12.

3- المرجع نفسه، ص 12.

4- المرجع نفسه، ص 10.

الناس في المدارس في كل ربوع الوطن وظهرت الصحافة وارتفعت أصوات من هنا وهناك وظهر السجال الفكري، «لذلك لا أشعر بالغرابة أن ترى أحمد رضا حوحو يتكلم بطريقة جارحة وهو يرد على ابن منصور الذي اتهم الأدباء بالخمول والجمود والكسل»[1]. وفي هذا الحكم دعوة إلى محاولة النهوض بالأدب، ودفع عجلة النهضة الأدبية، وإذا كان حكم ابن منصور قاسيا فلأنه لم يقف بموضوعية على الظروف والملابسات التي كانت تحتلك ليل الحركة الفكرية والأدبية في الجزائر فكان رد احمد رضا حوحو رد المدرك للأمور الذي يحاول الوقوف على الأسباب والعلل (ثم ماذا؟ نعم أين القراء؟ وليكن في علمك أن شعبك لم يُصب بداء المطالعة أو نعمة المطالعة، فلك أن تختار من التعبيرين ما يحلو لك) وهذه حقيقة لا يستطيع احد إنكارها، فإن الشعب الجزائري لا يهتم بالمطالعة وفي الثقافيين على السواء فلا المثقفون بالفرنسية ولا العربية يطالعون ولا كتاب الفرنسية ولا العربية لهم قراء، ولو ذهبت إلى هذه النقطة والتعليق عليها لا طلت عليك الحديث»[2].

وأصبح السجال يتلمس قضايا جوهرية في الحياة الأدبية مثل التقليد والتجديد، وقد وصف أحمد رضا حوحو أعمال المقلدين بأنها هياكل ميتة وجثث بلا روح، ودعا إلى «أن تتنزل عليها بمعاولنا دون هوادة ولا شفقة تمهيدا إنشاء أدب وفن حيين»[3] فالدعوة إلى التجديد فكرة كانت قائمة وهو سعيّ إلى محاولة النهوض بالأدب في الثقافة الجزائرية ليعكس تطلعات الأمة، وذلك ما تمناه أحمد العوامي «وكم أتمنى لأديبينا أن يسموا بأدبه لفظا ومعنى متماشيا مع تطور العصور وحوادث الشعب، حتى يكون أدبه منظارا صافيا لما ينطوي عليه أشعة أفكار شعبه وخصائص قيمة الأخلاقية»[4].

---

1 – عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 71

2– المرجع نفسه، ص: 71، نقلا عن: أحمد رضا حوحو: جريدة البصائر س2، العدد 211، (29–01–1952).

3– عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 71 نقلا عن: جريدة البصائر، س 2،ع 53 الصادرة بتاريخ 18–10–1948 نقلا عن: عماري ابن زايد النقد الأدبي الحديث، ص 17

4– المرجع نفسه، ص: 71، نقلا عن: أحمد الغوالمي: البصائر، س2، ع 122، 03،20، 1950

ولم تكن دعوة التجديد هذه دعوة إلى ترك النموذج القديم دون محاولة وضع مسارات يجب أن تراعي في محاولة التجديد وهي نظرة تنم عن وعي وإدراك «إن الأدب ليس مجرد مجموعة من القواعد اللغوية والفنّية كالنحو والصرف والعروض والقوافي والاستعارة والتشبيه وما أشبه ذلك وإنما هو لغة روحية تخاطب بها أرواح الغير، هو التفكير الصادق عن شعورنا وخلجات أنفسنا وإحساساتنا، هو التصوير الجليّ لأخيلتنا مما ينطبع في أنفسنا من صور الحياة»[1].

وأعتقد أن هذه الأفكار لم تنشئ من عدم مما يبين عن أن المهمة التي أوكلت إلى هذا الجيل من المثقفين كانت مهمة شاقة في ظروف مستحيلة ورغم ذلك وفقنا على آراء في الأدب والاجتماع في الفلسفة والتفسير وعلى التأويل تؤسس لبداية نهضة فكرية أدبية وفنية ودينية وفلسفية لها أصولها في ثقافة هذا المجتمع وليس «من الضروري هنا إحصاء أسماء الكتاب وأعمالهم، فالذي يعود إلى الصحافة التي صدرت ابتداء من مطلع القرن إلى عام 56 تاريخ توقف البصائر عن الصدور سيجد الإجابة الشافية المقنعة بوجود أدب حي تتوفر فيه معظم عناصر الأدب الناجح»[2].

وأمام الظروف القاهرة التي كان ينشط فيها رواد الإصلاح في الجزائر أقل ما يقال عنها أنها مغامرة لا يقدم عليها إلا صاحب الهمة العالية، وأعتقد أنّ نجاح هذه الحركة تشهد عليه الانجازات التي حققتها هذه الثلة ويكفيها فخرا واعتزازا أنها استطاعت أن تحي اللغة العربية وتعيد بعثها وتؤسس للصحافة في هذا المجتمع الذي أصبح منعزلا عن العالم وان التعامل مع الصحافة إحياء لقيمة المطالعة وتتبع أحوال الأدباء وآرائهم ونقاشاتهم، «ولم يكن غائبا عن بال الاستعمار خطر الصحافة لما لها من قدرة على توعية الجماهير واستقطاب وتجنيد طاقاتها لخدمة المصالح الوطنية العليا، وهي مصالح طبعا تتعارض

1- عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص: 131، نقلا عن: أحمد رضا حوحو، البصائر س2، ع 211، 29، 12، 1952 .

2- عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 96.

وأطماع المستعمر ومن ثم عمد هذا الأخير إلى تضييق الخناق على الصحافة الوطنية مرة وضربها بيد من حديد مرة أخرى،»[1].

ومما لا شك فيه أنّ دعوة النهوض بالأمة لم تنته بانتهاء دور جمعية العلماء المسلمين، أو موت الشيخ عبد الحميد بن باديس بل ظلت هذه الجذوة تشتعل وتشع بنورها في ضمير المجتمع وهو ما يعبر عنه مالك بن نبي حيث يرى أن موت المكافح تجعل الفكرة تعيش وتنتشر أكثر، وهذا الموت بمثابة خيبة أمل بالنسبة للمستعمر، «بل لعلنا نراه في بعض الحالات يشعر بالخيبة والخسارة، إذا مات المكافح لأن موته أحيانا حياة لأفكاره ولقد شعر بهذا الشعور دون أي شك عندما قضى نحبه، ذلك المكافح (ابن باديس) الذي قاد الفكرة الإصلاحية في الجزائر طيلت سنين عديدة ذلك أن موته قد حرر نهائيا الفكرة الإصلاحية التي كانت تشبه (فكرة متجسدة) فأصبحت بموت صاحبها فكرة مجردة لا يجد الاستعمار إليها سبيلا»[2].

فارتقى بذلك مفهوم الإصلاح في الفكر الجزائري إلى المفاهيم المجردة المتعارف عليها في الثقافة العربية والعالمية كالحرية والعدل والمساواة إلى أن أصبح الغاية المنشودة لكل الجزائريين على اختلاف انتماءاتهم السياسية وتوجهاتهم الإيديولوجية لينضج فيما بعد إلى فكرة أكثر جرأة وهي الثورة فكان أول نوفمبر هي اللحظة التي اكتمل فيها الوعي وتطابقت فيه الرؤى من خلال التغيير الجذري، والخروج بالمجتمع الجزائري إلى فكرة موحدة وهدف منشود هو الاستقلال، الذي يتحرر فيه الإنسان من الخوف فيستقل بذاته وفكره.

ولعل تجربة الفكر الإصلاحي قدمت لنا مشروعًا مهمًا على مستوى الكتابة النثرية والمتمثلة في رواية «غادة أم القرى» لأحمد رضا حوحو وهي تجربة لم تكن من باب

1- المرجع نفسه، ص 20.

2- مالك بن نبي: الصراع الفكري في البلاد المستعمرة، باشراف مالك بن نبي، دار الفكر الجزائري، دمشق، سوريا، ص28

الترف الفكري أو القدرة الفنية على التعامل مع اللغة بل لها ما يربطها بظروفها التاريخية وملابساتها الحضارية وقد عدها وسيني الأعرج أول عمل روائي مكتوب بالعربية في الجزائر انطلاقا من محطة نضالية للشعب الجزائري ممثلة بأحداث 8 ماي 1945 فكانت «أول رواية جزائرية مكتوبة باللغة العربية غادة أم القرى، الكاتب احمد رضا حوحو، سنة 1947 كتعبير عن تبلور الوعي الجماهيري بالرغم من آفاقها المحدودة»(1)

وإذا كانت زكية بطلة الرواية حرمت لذة العلم وممارسة حقوقها الطبيعية، بوصفها إنسانة من ناحية وامرأة من ناحية أخرى فهي دعوة إلى تثوير الواقع الاجتماعي وإعادة النظر في العلاقات الإنسانية داخل المجتمع وإذا كان صاحبها قد كتبها «عن أسرة تعرّف عليها في الحجاز إلا أن نموذجها وفكرتها في الجزائر إذ لا فرق بين المجتمعين في هذه الناحية، ولعل حوحو لم يستطع أن يخرجها على الناس باسم أسرة جزائرية خوفا من سلطة المجتمع الذي كان له الحكم الأول والأخير أثناء تلك الفترة ولذلك اكتفى المؤلف بإهدائها، «إلى تلك التي تعيش محرومة من نعمة الحب والعلم والحرية، إلى تلك، المخلوقة البائسة المهمة في هذا الوجود، إلى المرأة الجزائرية تعزية وسلوى»(2).

ثم تأتي المحاولة الثانية لعبد الحميد الشافعي الطالب المنكوب، وهي تصوّر معاناة طالب جزائري ممثلة في شخصية عبد اللطيف وجد نفسه مضطرا إلى مغادرة بلاده طالبا للعلم وخلال إقامته بتونس يتعرف على فتاة ممثلة في شخصية لطيفة وهي فتاة جميلة صاحبة جاه مما دفع بعبد اللطيف إلى تعلقه بهذا الجمال وكانت لحظة الإغماء وهي اللحظة التي دفعت بعبد اللطيف إلى تذكر سنوات الحرمان، واستحضار واقع المعاناة،

1- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب 1986، ص 18

2- أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص 58 ينظر أيضا: عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، ص 197.

وفتحت أمامه فرصة لفتح حوارات حول كثير من القضايا كانت لطيفة تختمها بقولها« عاش الجمال عاشت الحرية»[1]

وفي ذلك تلميح إلى ما كان يشغل المجتمع آنئذ من قيم مجردة فالحرية هي قيمة من قيم الجمال المطلق الذي ينشده المجتمع الجزائري لتنتهي هذه الرواية بزواج عبد اللطيف من لطيفة بعد نجاحه في دراسته، وفي ذلك، تلميح إلى نجاح هذه القيم، التي ينشدها المجتمع ويطمح إليها المثقف الجزائري، من خلال القناعات العامة التي تشبع بها المجتمع جراء الفكر الإصلاحي الذي يعد مشروعا نهضويا يحاول أن يرقى بالحياة الإنسانية في هذا الوطن إلى قيم مثلى ظل ينشدها مع كل محاولة تحرر وهي الأرضية التي يُبنى عليها هذا المشروع لتحقيق نهضة دينية فكرية أدبية ذلك أن ظهور «الأنواع الأدبية الجديدة، ما هو إلا استجابة لحاجات اجتماعية في واقع تاريخي محددا مع الإشارة إلى أن النوع الأدبي لا ينشأ بإرادة أديب ولا باتفاق مجموعة من الأدباء وإنما هو ينمو بتفاعله مع البناء الثقافي العام الذي يعكس كل مرحلة اجتماعية من مراحل تطور المجتمع»[2].

وهو ما تعكسه أزمة الطالب المنكوب فهي تجربة مثالية تعكس تصور المجتمع للقيم الإنسانية وطبيعة العلاقة التي يبنى عليها هذا التصور وهي ثمرة الجهد الإصلاحي الذي يحاول أن يؤسس لمجتمع يؤمن بالقيم ويدافع عنها لأن بناء «الذاكرة الثقافية للشعب على خلفيات عقيدية، يعني أن طبيعة الذاكرة في هذه الحال لا تستجيب إلا بنسق ثقافي معين»[3]، بحكم أن تكون النسق الثقافي تراكمي يتميز بالتماسك والثبات وأن تغييره أو توجيهه وجهة أخرى تحتاج إلى كثير من الجهد وكثير من الوقت، لذلك ظلت رواية "صوت الغرام" لمحمد المنبع [4]، محافظة على هذا المسار الإصلاحي والرؤيا المثالية في التعامل مع مشاكل الواقع، رغم نجاحها على مستوى البناء الفني في أن تكون تجربة

1- الشافعي عبد المجيد: الطالب المنكوب، دار الكتب العربية تونس، 1951، ص 34

2- شايف عكاشة: اتجاهات النقد المعاصر في مصر والجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية 1985، ص 29.

3- فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، ، ص 183.

4- المنبع محمد: صوت الغرام، مطبعة البعث قسنطينة، 1967.

روائية مختلفة عن ما سبق « فقد حاول محمد المنيع ونجح في ذلك إلى حد بعيد، أن يتقدم بعمله نحو تشكيل روائي متقدم إلى حد بعيد ويتجاوز ما جاء في أعمال رضا حوحو، وعبد الحميد الشافعي ولكنه مقابل ذلك يقف دون انجازات وطار وابن هدوقة»[1]

غير أنها احتفظت بمضمون التجارب السابقة فهي رواية تدور أحداثها في إحدى قرى الشرق الجزائري، بين شخصيتين العمري، وفلة وتظل النزعة المثالية والتي تعني غير الواقعية أو اللاواقعية هي المسيطرة على فكر الكاتب والتي من خلالها يحرك شخصياته الروائية لذلك يجد نفسه في النهاية مضطرا إلى تغليب فكرة الإصلاح باعتماده على «إسداء النصائح والتفوه بالحكم الطويلة العريضة والمواعظ الحسنة والتضرع إلى الله، لإخراج البشرية من المآزق التي هي واقعة تحت ضغطها»[2].

هذا الواقع المزري المتناقض الذي أصبح عصيا على الفهم لأنه خرج عن الإطار الذي كان الفكر الإصلاحي يدور في فلكه فزمن النص ليس هو الزمن الذي سبقه من نصوص فكل المعطيات تغيرت وخرج المجتمع الجزائري من مرحلة تاريخية إلى أخرى ومن ظرف سياسي إلى واقع سياسي، جديد تتشابك فيه مسارات تقليدية وتناقضات سياسية واجتماعية، أصبح الحديث فيها يدور حول ضرورة الثورة وواجب التغيير فإذا كان الفكر الاصطلاحي قد حافظ على ثباته فإنّ التطور الديالكتيلي يستوجب الخروج إلى مرحلة فكرية وتاريخية أخرى أصبحت مقاربتها بما تآلف عليه المحك الثقافي غير قادر على فهمها وإدراكها لذا أصبح العمل السياسي يُقارب شيئا فشيئا بين مشاربه الفكرية والأيديولوجية لتحين فكرة جديدة قادرة على فهم الواقع أولا ثم السعي إلى تغييره. «الحياة

1- واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، ص 152.

2- واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية في الجزائر، بحث عن أصول التاريخية والجمالية للدراسة الجزائرية، ص 163

دول تتعاقب حالاتها بالتغيير والتبدل، كما تطرأ عليها الطوارئ فهذا طالب وذاك مطلوب، وذا مسرور، وذا منكوب»[1].

هذه الحقيقة التي تؤمن بها الشخصية الروائية ويحاول أن يكرسها الروائي لأن فكرة الإصلاح في الجزائر اتكأت على خلفية دينية لذا حاول الخطاب الروائي طوال هذه الفترة أن يستند إلى هذه القيم بحكم أن الدين ظاهرة اجتماعية، لذلك فالشخصية الروائية «باستطاعتها تحديد النسق الإيديولوجي القائم وفق فاعلية الفكرة في حد ذاتها، وهي الفكرة التي تبنى على التصور النظري إزاء عملية التغيير، وعليه فإن صلاحية الفكر الإصلاحي لم تستطع تأكيد فاعلية وجودها التاريخي إلا خلال فترة تاريخية معينة»[2].

لذا كانت رواية الحريق[3] لنور الدين بوجدرة تجربة مغايرة على مستوى المضمون وانتقل الوعي من تقديس القيم إلى واجب التغيير والثورة وهي الفكرة التي اقتنع بها كل من زهور وعلاوة ليتحول الحب الرومانسي والمغامرات والوردية والمواعظ الأخلاقية، إلى فعل في التاريخ إلى محاولة تغيير هذا الواقع بوعي فجاء الحديث عن الثورة ومن ثمّ تحول الحب المثالي إلى سعي من أجل التغيير تغير الواقع الذي لم يعد كما ألفناه في النصوص السابقة لذا تحاول الحريق، منذ البداية «أن تطرح البداهة التي صاحبت الثورة الجزائرية وانطرحت بقوة على الحركة الوطنية وعلى الشعب الجزائري، وانه لم يعد الحل السياسي نافعا لاجتثاث البورجوازية الكولونيالية التي عمتها مصالحها الإمبريالية، لقد أصبحت في ظل هذه الأوضاع الثورة وحدها هي الحل المطلوب هذه الثورة التي نضجت كل شروطها الموضوعية والذاتية، وفعلا فقد اشتغل الحريق»[4] وأصبحت تعني بعد هذه الثورة التي كانت امتدادا للفكر الإصلاحي وضرورة حضارية ناتجة عن تطور

1- واسيني الأعرج اتجاهات الرواية، نقلا عن: الرواية، ص (78-79) .

2- فتحي بوخالفة : التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، ص 160

3- بوجدرة نور الدين: الحريق، الشركة التونسية للفنون والرسم، تونس 1957

4- واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، ص 174

الوعي ونقطة التقاء استطاعت أن توحد المجتمع نحو فكرة واحدة فرضت نفسها على المجتمع السياسي الجزائري وكانت نقطة التقاء ومحطة توحدت عندها كل الاتجاهات فكانت ثورة أول نوفمبر 1954 مرحلة تاريخية حاسمة على مستوى الوعي وعلى مستوى الفعل في التاريخ.

وهي كذلك بالنسبة للتجربة الروائية الجزائرية فكانت فترة السبعينيات هي المرحلة التاريخية التي استوعب فيها المثقف تناقضات هذه الثورة وخرج فيها من لحظة الدهشة والإعجاب إلى مرحلة التدبير والتفكير في هذه الثورة العظيمة التي استطاعت أن تحقق مشروع مجتمع بأكمله، وان تحتوي تناقضاته. ومن ثم «شكلت الثورة نقطة تحول أساسية في مسار التجربة الروائية الجزائرية، حيث أصبح الحديث عن الثورة والنهل منها إعتبارا ضروريا في الكتابة الروائية سواء بسرد بطولاتها أم بتشكيلها، وحتى وإن شكلت توجهات تنتقد منطقها ونتائجها ويطعن في إنجازات بعض القائمين بها، فإنها تجسد تصور البطل النموذجي وصناعة الوعي على الرغم من أن التعامل مع الثورة وصف بالسطحية أحيانا والمثالية والاحتفالية التي لم تتجاوز حدود الانعكاس»[1] .

فكانت نتيجة هذا التفاعل بين الماضي والحاضر، بين الواقع والمتخيل تجربة أتت ثمارها مع أول بداية الرواية جزائرية اتفق أغلب النقاد حول أهميتها وغدت، أول رواية ناضجة على المستوى الفني، إلا وهي رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة[2]، وقد عدها البعض نبوءة استطاع الروائي بفكره المتقد وفهمه للواقع السياسي والاجتماعي آنئذ بأن يبشر بالثورة الزراعية قبل صدور المراسيم والقوانين التي تبنت هذه السياسة فيما بعد.

وتباينت القراءات وتعددت لهذا النص الذي يعد مرحلة مهمة في تطور الرواية في الجزائر، ونقلة نوعية نحو أفق متوقع أملته ملابسات التطور الحاصل في المجتمع،

1- آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص52.

2- عبد الحميد بن هدوقة: ريح الجنوب الجزائر، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط04، 1980.

والظروف التاريخية المحيطة بالجزائر باعتباره بلدا حديث الاستقلال، فرض عليه الاستعمار لفترة طويلة، كل مبررات التخلف وأصبح التحدي أكبر خطورة من ذي قبل لأن محاربة الاستعمار تعتمد على الإقناع الفكري والروحي الذي تشبع به المجتمع الجزائري طليت فترة الاستعمار، لكن ثورة البناء والتشيد، كما أطلق عليها في تلك الفترة نحتاج إلى عقل مفكر وسواعد قوية ونوايا صادقة، فأصبح نص ريح الجنوب نص يطرح مجموعة من الإشكاليات وصار النقاد ينظرون إليه من زوايا متعددة فإذا عده الدكتور عبد الله ركيبي تمهيدا لقيام الثورة الزراعية[1]، عده محمد مصاريف نصا يطرح طبيعة الطبقة الإقطاعية التي لم تندمج في الثورة اندماجا كليا ويبني الصراع في الرواية بين هذه النفسية وبين المجتمع الريفي المتمثل في المرأة، والسلطة والثقافة[2]، في حين يرى واسيني الأعرج أن ريح الجنوب تنم عن صدق التجربة فقد حاول الروائي من خلالها أن يدفعنا إلى توقع وضع أحسن يكون بدون شك مخالفا للوضع الأول وعلى كافة الأصعدة فكانت بذلك الثورة الزراعية الحلم الذي توج صراعات"رابح الراعي"، و"نفيسة"، التي كانت قطعة ثمينة في يد أبيها "ابن القاضي"، ولعل هذا هو الذي يجعل من رواية كرواية ريح الجنوب إنجازا قليلا هاما" [3].

بينما تعكس علاقة العجوز رحمة بنفسية نوعا من التواصل الذي يكمل بعضه بعضا حين أراد الكاتب أن يشير من خلال هذه العلاقة إلى أهمية «دور المرأة الجزائرية التقليدية، وإلى مكانتها على الرغم من أميتها، فهي التي تمثل الأصالة الحقيقية للشعب الجزائري عبر العصور وهو عندما يضعها في رواية واحدة، بجانب نفيسة إنما يقصد

1 – ينظر: عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، ص: 201.

2– ينظر: محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والتزام، ص 180–181.

3– واسيني العرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، ص 102.

بذلك الإشارة إلى الجيلين معا، جيل المرأة التقليدية التي تمثل الماضي وتمثل الأصالة وجيل امرأة المستقبل التي تمثل التعليم والثقافة والسعي نحو التقدم»[1] .

1- مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر الجزائر، 2000، ص 23.

الفصل الثاني

الرواية بين التأصيل والحداثة

1. التأصيل:

تتسم الظاهرة الأدبية بكونها عصية عن التتبع والجزم لأنها نتاج الإنسان وأثره الذي يصنع ماضيه ويتوق من خلاله إلى بناء عالم ينشده، لذا فالجزم بتاريخ محدد يحسم الجدال حول ظهور هذا الفن أو ذاك مطلب بعيد المنال والحال نفسه مع الرواية كشكل من أشكال السرد في الثقافة العربية الجزائرية والحال نفسه أيضا مع الرواية العربية بشكل عام خاصة حول أصولها باعتبارها فعل ثقافي وجنس أدبي، فرض نفسه في كل الحضارات واستطاع أن يحتوي هذا الواقع الجديد بكل تناقضاته، ومسارات تحوله الفكري والسياسي والاقتصادي والأعم من ذلك ارتقاء هذا الإنسان في حضارة العصر الحديث والمعاصر.

وسواء تم الاتفاق على هذا الجنس الأدبي أو اختلفنا حول إمكانية أن يكون السرد العربي «أصلا من أصولها، وأخرى تراه محضنا ترعرعت في أوساطه بذورها، وغيرها تؤكد أن المرويات السردية العربية هي الأب الشرعي لها، وثمة آراء تراها مزيجا من مناهج عربية وهناك أخيرا الرأي الشائع الذي يرى أن الرواية بوصفها لب السرديات العربية الحديثة...دخيلة على الأدب العربي من ناحية الأصل والأسلوب والبناء والنوع، وأن المعايير المشتقة من الرواية الغربية...المستحدثة في القرنين التاسع عشر والعشرين، هي التي شاعت وطغت فيها»[1].

وهو نفس الجدال الذي تتأسس حوله النظرة إلى نشأة الرواية الجزائرية تأصيلا وتطورا، حيث يمكن اعتبار أن بناء التذوق السردي قد تكون له أصول أمازيغية في الثقافة القديمة لسكان منطقة المغرب أو قد يكون له سند في الثقافة العربية الإسلامية كما يمكن أن تكون نقطة التقاء بين المشرق والمغرب من خلال الرحالات العلمية والدينية، لكنه فعل ثقافي فرض نفسه قبل استقلال الجزائر، ومن الخطأ المنهجي أن نحاكم البدايات

---

1 – جمال بوسلهام، الحداثة وآليات التجديد والتجريب في الخطاب الروائي الجزائري "حارسة الظلال"، لوسيني الأعرج–أنموذجا، ص:77. نقلا عـن: إبراهيم عبد الله، السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2003م.

الحقيقية لأي ظاهرة إنسانية بمنظار زمن مغاير للزمن الذي نشأت فيه، ذلك أنه لا يمكن لأي نظرية نقدية سواء «الشكلانية (موركاروفسكي) أو ياكوبسوف (مثلا) تقديم تفسيرات مقنعة خاصة بالتغييرات الجمالية، وكذلك لم تستطع نظريات أخرى خارج الشكلانية مثل: نظريات بركمان ومايرو كوهين تقديم تفسيرات مقنعة حول الاتجاه الخاص، الذي يمكن أن يأخذه التغيرات في المحتوى الجمالي»[1].

وإذا كان الفصل بين المحتوى الجمالي والبناء الشكلي إجراء شكلي فإنّ الأمر نفسه ينطبق على الشكل الذي يصب فيه هذا المحتوى وبالتالي يأخذ شكله ويتحدد بأبعاده ومعاييره، فإنه أيضا لا يمكن التنبؤ به، فمثلما تفرض المضامين نفسها يفرض الشكل نفسه أيضا وينمو ويتطور ليصبح فعلا ثقافيا مميزا يتسم به عصر من العصور خاصة وأن المجتمع العربي «في خط سيره الطويل لم يمر بفترات من الاستقرار التام وما يغلب بالفعل على شكل تطوره هو اجتيازه عدّة مراحل متلاحقة من نقاط التحول والانتقال وتتميز نقطة التحول غالبا بالحدة، فلا يجدي معها الحسم إذا تعرضت للدراسة والمنافسة»[2]، فرغم التسمية الجامعة لأدب الأمة العربية التي فرضها الانتماء اللغوي غير أننا نقف على معالم، تتباين من قطر عربي إلى آخر وبها يتمايز عن غيره، فرضتها ملابسات تاريخية وحضارية وثقافية «رغم أن الخطوط العريضة في لوحة المجتمعات العربة متشابهة، إلا في التفاصيل الصغيرة قد تكسب الواحد منها صفات ذاتية يختلف بها عن الآخرين، فلو بحثنا عن السمة الغالبة في الأدب البناتي لاكتشفنا أنها ليست تماما هي السمة الغالب على الأدب المصري، رغم القرابة التاريخية التي تربط المجتمعين وبالتالي الأدبين»[3].

---

1 – شاكر عبد الحميد، دراسة سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، مارس 2001م، ص: 338.

2 – غالي شكري، أزمة الجنس في القصة العربية، دار الشروق، ط1991م، ص: 64–65.

3 – المرجع نفسه، ص: 65.

وهي الملاحظة نفسها حول أدب المغرب العربي فالسمة الغالبة في الأدب الجزائري أو المغربي أو التونسي ليس هي نفسها، بل لكل أدب ما يجعله يبين عن هوية هذا المجتمع أو ذاك ويحمل إرثه التاريخي وتكوينه البيوطيقي «شغل الباحثون والنقاد بدراسة نشأة القصة والرواية وتاريخها وتطورهما واهتموا بالجانب الفني أكثر مما كان في المرحلة السابقة بقليل أو كثير حسب الباحث والناقد، فظهرت عشرات الكتب مثل "القصة التونسية: نشأتها وروادها (1975)"، لمحمد صالح الجابري (تونس) "تطور النثر الجزائري الحديث" 1978 لعبد الله ركيبي (الجزائر) و"القصة الجزائرية المعاصرة" 1986 لعبد المالك مرتاض (الجزائر).. وفن القصة القصيرة بالمغرب في النشأة والتطور والاتجاهات (1980) لأحمد المدني (المغرب) و"خلفيات التكوين القصصي في ليبيا دراسة ونصوص" 1984 لبشير الهاشمي (ليبيا) و"فن القصة في الأدب السعودي الحديث" (1983) لمنصور إبراهيم الحازمي (السعودية) و"البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة–دراسة نقدية تحليلية" (1983) لمحمد نصر عباس (مصر) و"الرواية السردية" (1984) لفيصل سحاق (سورية) و"القصة القصيرة الخليج العربي الكويت والبحرين دراسة نقدية تحليلية" لإبراهيم عبد الله علوم (البحرين)، "الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية" (1977) لعبد الإله أحمد (العراق) و"القصة اليمنية المعاصرة (1939–1976)" (1977) لعبد الحميد إبراهيم (مصر) و"دراسات في القصة والرواية الأردنية (1985)" لسليمان الأزرعي (الأردن)، وغيرها...»[1].

يضاف إلى هذا التمايز والخصوصية التي تفرضها الجغرافية والظروف التاريخية والثقافية عامل مهم يؤطر الجنس الأدبي؛ وهو التكرار والمعاودة «لإنشاء أي عمل في الفن أنت بحاجة إلى مبدأ التكرار والمعاودة، هذا ما يقدم لك الإيقاع في الموسيقى والنموذج في الرسم.أما الأدب فلابد من أن يقوم بتوحيد العالم البشري مع العالم الطبيعي،

---

1 – عبد الله أبو هيف، النقد العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م، ص: 35.

أو يخلق تماثلات بينهما، أن السمة المعادة أو المكرّرة بشكل واضح في الطبيعة هي الدائرة، فالشمس تسافر عبر السماء وتعرق في الظلام ثم تعود من جديد...فلابد الحياة الإنسانية تسير من الطفولة إلى الموت، ثم تعود في ولادة جديد، فلابد والحالة هذه، من أن تلتصق القصص الأساطير البدائية بهذه الدائرة التي تمتد مثل عمود فقري وسط كل من حياة الإنسان والطبيعة»[1]، وهي الفكرة التي يوضحها هيجل، حيث اعتبر التعارض بين الملحمة والرواية فرضته طبيعة التطور الاجتماعي[2]، ومن هنا فطبيعة التأصيل تقتضي إضافة إلى ما سبق تكريس القيمة الأدبية.

إنّ ما يكرس القيمة الأدبية هو «الممارسة الثقافية المبنية على خبرة متصلة بالنصوص الأدبية سواء أكانت فردية ذاتية واجتماعية حضارية وكل قيمة أدبية هي في الأخير تقييم وتقويم لمجموع الإنتاج الثقافي، وتعمل على شكل مؤشرات تحدد المستويات العليا والمستويات الدنيا للثقافة»[3]، حيث يطرح النص بوصفه خطابًا وجهات النظر ويقدم طروحات وآراء تحاول أن تضع نفسها مشروعا ثقافيا يتزامن معها فن آخر وكما يحلو للبعض أن يسميه علما آخر. يأخذ على عاتقه مهمة التقويم والتقييم ليحدد مسارات الخطاب ويوجهه وفق رؤية بعينها أيضا تفرضها ملابسات حضارية واجتماعية وثقافية «حيث أن الرواية العربية الحديثة، لم تكن بمعزل عن التطورات الجديدة الحاصلة، منذ أواسط القرن الماضي إلى يومنا هذا، كان لزاما أن تصحب تلك التطورات النقد الروائي ذاته مما صاحب من مصطلحات جديدة عدت إشكالا رئيسيا ينغلق بالتأصيل وفي العديد من الأحيان تطرح إشكالية الهوية»[4].

---

1 – نورتروب فراي، الخيال الأدبي، ترجمة: حنا عبود، منشورات دار الثقافة، دمشق، 1995م، ص: 31.

2 – ينظر: فتحي بوخالفة، لغة النقد الأدبي الحديث، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط01، 2012، إربد–الأردن، ص: 13.

3 – حسين خمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط01، 2002.

4 – فتحي بوخالفة، لغة النقد الأدبي، ص: 59.

مما أوقع هذه الأخيرة في كثير من المزالق ودفع بالبعض إلى وصفها بالسلبية في مقاربتها للنص الروائي الغربي نظرا لاختلاف طبيعة كل منهما[1]، ذلك أن فعل الكتابة عنت باللغة ومع اللغة تنطبع فيها معالم الذات وصورة الآخر، يتزامن من خلالها الحاضر بالماضي والمتخيل بالواقعي، فالسرد معنى والبياض إيحاء، والمنطوق رافد والمسكوت عنه استنطاق، فليست الكتابة «تسجيلا مسترسلا لجملة من الملاحظات وإنما هي عراك مع اللغة أوّلا، وشحن لها حتى تتسع لضم شعث الآراء، وهي عراك مع الآخرين وما يطلبونه منها: فتتحسس فيهم ما يجب أن يقال جهرة وصراحة، وما يجب التكنية عنه، وما يترك في غموض يحتمل هذا وذاك، وما يسكت عنه، وما يترك للمجال النصي يرفده ويشير إليه، وكل من مارس فعلها يدرك قوة المتحكمات التي تعنتها اللغة إعناتا شديدا، ألم يقل فكافكا (Fkafka)"إنّ الكتابة تكليف لم يكلفني به أحد"[*]»[2].

لذا اعتقد الروائي أنّ المهمة التي يضطلع بها هي محاولة التعامل مع الواقع الاجتماعي وأن ينافح عن الأطروحات السياسية التي تبنتها المجتمعات العربية من هنا اعتبر بعض النقاد رواية "ريح الجنوب" نبوءة صادقة ونظرة ثاقبة لبنية التحول السياسي والاجتماعي في الجزائر ليكتمل المشروع مع رواية للطاهر وطار التي تبنت الطرح الاشتراكي مشروعا سياسيا يحمل جملة من التناقضات منذ البداية وهي عدم تطابق المعلن عنه رسميا مع التجاذبات الحاصلة منذ المنطلقات الأولى، كما تبين عن التحولات الاجتماعية لتصبح هذه الرواية تقليدا أدبيا دأب عليها الروائي الجزائري في التأصيل لفن الرواية «ومن هنا يأتي ذلك الطابع المزدوج لموقعها المتأرجح بين الريادة وحاجتها إلى موضوع تام ورصين وكلاسيكي في الغالب، والتأصيل بما يفترضه من جهد في إبداع

---

1 – ينظر: المرجع نفسه، ص: 59.

* – حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول، مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض، منشورات، دار الغرب، 2001–2002، ص: 24. نقلا عن: ارنست رينان: مستقبل العلم، ص: 101 أورده روبي، مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا، ج01، ص: 27. عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط02، 1986م.

2 – المرجع نفسه، ص: 24.

شكل أدبي متطور وفي مستوى غني المضمون التاريخي بوصفه فضاء مرجعيا لأحداث الرواية وشخصياتها ودلالاتها الممكنة»[1].

وقد تكون علاقة ارتباط النص الروائي المغاربي عموما بالتاريخ علاقة لها ما يبررها ذلك أنّ «استلهام النص الروائي المغاربي للتاريخ يعود في الأصل إلى حتمية الشعور بالانتماء إلى السلف، وفي هذا الصدد كانت الحاجة ماسة للبحث في ثنايا الماضي بغرض التعرف على هوية الذات، وعليه فإنّ المحاولات الروائية الجادة، التي تسعى باستمرار إلى توظيف المادة التاريخية تهدف إلى ربط الحاضر بالماضي، وقراءة الحاضر في ضوء الماضي، حيث تمثل الأحداث الراهنة، إمكانية معقدة تجر تفسيراتها الموضوعية في دائرة ما سبق من وقائع، حيث يتأسس التاريخ من منطق التمييز الذي ينبغي استحضاره كي نؤكد على وجود ذواتنا»[2]. فهو خطاب يتأدلج بالبحث عن الهوية، لكنه من زاوية أخرى يحاول أن يضع الماضي محل التساؤل، ويبعده بذلك عن القداسة التي تحتمي ورائها كثير من الممارسات «فالثورة المسلحة وما يتفرع عنها من تيمات من قبيل الشهداء والتضحية، والخيانة، ستصبح انطلاقا من "اللاز" موضوعا مركزيا في الإبداع الأدبي والفني بالجزائر طوال العقدين الأخيرين تقريبا، هذا الموضوع يستثير الخيال الجمعي للأدباء والمبدعين بما يماثل الدور الوظيفي لتيمة الديكتاتورية بالنسبة للإبداع في أمريكا اللاتينية، أو الحرب الأهلية بالنسبة للإبداع في إسبانيا بين الثلاثينيات ومنتصف السبعينيات»[3].

فرواية "اللاز" وهي تعود بنا إلى الثورة الجزائرية تغدو موقفا مغايرا زعزع الثابت ورفع هالة المقدس لأنها تحاول أن تكشف عن التناقضات الخفية داخل مؤسسة الثورة[4]،

---

1 – الطاهر وطار، اللاز، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط02، 1978م.

2 – عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ص: 106.

3 – المرجع نفسه، ص: 107.

4 – ينظر: إدريس بوديبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، الطباعة الشعبية للجيش، 2007م، ص: 51.

وهو اختيار فيه الكثير من الجرأة لأنه تثبيت للفعل في التاريخ وتعرية للحقائق «يا لها من قساوة... الموت في الثورة حال صالح لجميع المشاكل، يموت الخائن، ويموت المسبل، يموت الاثنان موتة واحدة، وعلى يد واحدة»[1]، ومن خلال هذه المكاشفة يضع الحاضر وجها لوجه أمام الماضي «وشرعت في كتابة "اللاز" في شهر ماي 1965 بعد تراكم الخلافات والمشاكل داخل صفوف جبهة التحرير الوطني، وبعد الشروع في وضع أسس لإنجازات متعددة اقتصادية واجتماعية، لابد من استقرار للوضع لابد من أن تضمن الأمور، جميع الأمور ذات يوم، أو كما يقول بطل القصة الرئيسي "ما يبقى في الوادي غير حجاره" ذلك ما كان يطغى على فكري أنا منكب على كتابة "اللاز"»[2].

ورغم ما وجه لرواية اللاز من انتقادات ينقص في بعض الأحيان من قيمتها الفنية إلا أنها «ستظل وثيقة أدبية هامة مكتنزة بمختلف الأحداث والسلوكات والظواهر السياسية والاقتصادية التي أنجبتها السبعينات بكل إيجابياتها وسلبياتها»[3].

كما أنها تعتبر مرجعا نصيا لروايات ثلاث أسست لتجربة وطار الروائية وجعلته رائدا للرواية الجزائرية، فإنّ رواية اللاز، هذه الشخصية الإشكالية المهمشة المتناقضة مع ذاتها، تظهر توجهاتهافي الجازية والدراويش وفي رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" من خلال الإحالة على اللون الأحمر والأصهب، وتتخذ هذا النمط شخصية محورية تشارك في الأحداث في الجازية والدراويش وتحضر عبر الاسترجاع والتداعيات في "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" وتحيل "حمائم الشفق" على اللاز من خلال فكرة الأجنة اللقيطة من حيث الرمز فهو تعبير يوحي بفقدان الشرعية الوطنية[4].

---

1 – الطاهر وطار، اللاز، ص: 38.

2 – اللاز كلمة المؤلف، ص: 07.

3 – إدريس بوديبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص: 120.

4 – ينظر: عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، ص: 116–117.

ولعل الملم العام الذي يحدد نظرة المبدعين لنخلص في «الخطوط العامة للواقعية في أذهان أدبائنا، بخطين أساسيين هي: الغاية المفرطة بالفئات الكادحة من الشعب، التأكيد على أن الخير هو السمة الأساسية للجنس البشري، وإن توارت أحيانا تحت ركام الظروف الاجتماعية السيئة»[1]، لأنّ النظرة الطاغية آنئذ طبعت النتاج الأدبي بطابع القناعات السياسية والملابسات التاريخية للوطن حديث العهد بالاستقلال دفع بالمبدعين النقاد إلى اعتبار هذا التحول هو مرفأ النجاة وهو الذي يفتح الآفاق نحو مجتمع متمدن ويسهم في بعث حركة التطور والتنمية، وهو حال كثير من الأقطار العربية التي وجدت نفسها في مفترق طرق ولابد لها من توجه فكري يصل إلى درجة الاعتقاد العقائدي ينتشلها من الضياع، فأطروحة «النص في العصر الحديث لا تعتبره "داخلا معزولا عن خارج هو مرجعه"[2] فإنّ النص الروائي في مجال بحثنا هو الصورة الناطقة بالحدث المشكلة لذلك القلق والاضطراب المتدفقين بين خبايا الذات الطاغية فوق أمواج الزمن الهادر»[3] هذا القلق والاضطراب أملته ظروف تاريخية وسياسية فرضت على الروائي نظرة أحادية متعاطفة مع الطبقة الكادحة من زاوية محددة مسبقا.

وهو بذلك تجاهل عن قصد أو غير قصد النظر إلى الواقع من الزوايا الأخرى غير التي حددها سلفا بالتواطؤ الضمني مع التوجه السياسي[4].

إذا كان هذا هو حال الخطاب الروائي في ظاهره فإنّ التحولات الثقافية الحاصلة في المنظومة الفكرية العربية هي التي مكنت لهذا الجنس من الظهور، وأرست دعائمه السياسية في كل قطر حسب المعطيات الواقعية والملابسات التاريخية، مكنت للنص التأسيسي أن يرسي دعائم هذا الفن، فإنّ النّص التأصيلي وجد نفسه أمام مهمة فنية جمالية

---

1 – غالي شكري، أزمة الجنس في القصة العربية، دار الشروق، 1991م، ص: 240.

2 – ينظر: بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (970–1986)، ص:83. نقلا عن: يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط03، شباط، 1985م، ص: 12.

3 – المرجع نفسه، ص: 83.

4 – ينظر: رأي غالي شكري في الأديب؛ ينظر: أزمة الجنس في القصة العربية، ص: 242.

صعبة ومهمة تاريخية أصعب، ذلك أن أزمة الضياع والشعور بالقلق «إنّ ضياعنا لا يرقد جثة هامدة على طول جبهة القتال بين الحربين العالميتين حتى منتصف القرن العشرين، إنّ ضياعنا مركب حضاري تتكون عناصره من أحضان اللقاء المقهور المباشر مع الحضارة الأوروبية، فقد تعرفنا على الحضارة الأوروبية في عصرها الأمبريالي، وكان تخلفنا البشع يعدنا وسادة طريّة للسيطرة الأمبريالية، فانبثق اللقاء بيننا وبين أسوأ مراحل الحضارة الأوروبية، بيننا وبين وجهها الاستعماري القذر»[1].

ومن هنا وجد الروائي في الجزائر نفسه أمام أبواب موصدة كان لزاما عليه أن يفتحها ويلجها بابا بابا ويتحمل مسؤوليته ومسؤولية غيره من البشر «لأنّ الرواية تنسج السيرة الذاتية لإنسان تساوى مع غيره، فإنها تكون وفي مستوى منها، سيرة لغيره من البشر، بل يمكن القول إنّ الرواية سيرة لواحد من الناس محدد الاسم والمصير، وهي في اللحظة عينها سيرة لبشر لا يعرفونه، كما لو كانت السيرة الفردية الروائية دائما، سيرا أخرى تحايثها وتفيض عنها، لأنّ البشر الذين نتحدّث عنهم يختلفون متساويين ويتساوون في مدار الاختلاف، غير أنّ تعدديّة السيرة في الكتابة الروائية لا تعود إلى مبدأ المساواة، الذي يوحد بين البشر على مبعدة من المراتب والألقاب المخلوقة، إنما تدفع أولا التاريخ الاجتماعي المحدد»[2].

ومن ثم فالفن يتجاوز صاحبه في محاولته خلق هذه المساواة إلى الفئة التي تستغرقه[3]، متحملا مسؤولية قراءة الماضي، والتخطيط للمستقبل.

هذا الماضي الذي ظل يشد المبدع بسحره خلق فيه فنتازيا الانتصار وزرع فيه الثقة بالنفس ونقطة بداية جديدة لا هي بالماضي الذي ألفه وانبهر به ولا هي بالعتبة الواضحة

---

1 – غالي شكري، أزمة الجنس في القصة العربية، دار الشروق، 1991م.

2 – فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط01، 1999، ص: 144.

3 – ينظر: حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول، ص: 11. نقلا عن:
Goldmann, Marxisme et science humaines, Galimard, 1970, p: 57.

التي يمكن أن يترصد من خلالها خطا حاضره ومستقبله أنها العتمة إنها الظلام الدامس لحظة الخواء الذي يمتد في الأفق لا يعلم أين ينتهي والبدء مجرد وهم يوهمنا مع كل أفق أن البداية عند النهاية عند انتهاء الأفق لكنها في كل مرة تكون بداية جديدة لخواء جديد، إنها مغامرة التأصيل لمشروع سياسي وثقافي وحضاري لا يملك لا المفكر ولا الأديب ولا السياسي ضمانات نجاحه إنها البداية في فراغ لا متناهي أوقع النخبة في وهم الماضي والخوف من المستقبل وهذه مكابدة تحمل الروائي مسؤولية المشاركة فيها بأدوات لم تنضج بعد بفن تأسس يحاكي السرد، لكنه لم يملك القدرة بعد على أن يكون فاعلا في الثقافة «مع التأكيد على أن ذلك الامتداد كان يخضع في الغالب الأعم، للمعيار النفسي الداخلي للشخصية التي كانت حاملة للزمن الماضي ومعايشة للزمن الشعبي المضاد للزمن السياسي في آن واحد، أما نقطة الإرتكاز في ذلك الإمتداد فكان الزمن الحاضر بكل ما يحمل من ملابسات وتداخلات أقحمتها الحياة الميدانية التي كان لها دور بارز في كشف القناع عن ذلك التناقض الصارخ بين الأمس واليوم، على اعتبار أن المجتمع المدني الحقيقي لم يوجد بعد في الجزائر»[1].

وعلى الروائي صياغة مشروع حضاري يرقى بالمجتمع الجزائر إلى فهم أفكار التمدن والخروج إلى عالم الحضارة الحديثة الذي لبس ثوب الرواية، لأنها نمت في أحضانه، وعلى المبدع أن يتحمل مسؤولية هذا الواقع الموضوعي والأبعاد الذاتية ذلك أن عملية الامتزاج بين الذاتي والموضوعي قضية لا جدال في ضرورة اقترانها بالعملية الإبداعية في مفهومها الجمالي بوجه عام. لكن الأخطر في ذلك هو أن يصبح ذلك الاقتران مسوغا لنشوب صراع مرير «ينشب أظافره في (المقومات القومية والحضارية فيعمل على محوها وتلاشيها) في الوقت الذي نحن في أمس الحاجة إلى رؤية فنية تكاملية

1 – بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري 1970–1986، ص: 86.

توافقية كفيلة بخلق فن يثأر للحياة فيحقق لها، ما عجزت هي عن تحقيقه على حد تعبير (برانديللو)»[1].

وهذا الصراع المرير تحملت الرواية العربية مسؤوليته لعقود من الزمن وأقحم الروائي نفسه فيه نظرا للمشروع الثقافي والسياسي التي تبنته الأفكار العربية «ولا مبالغة في القول يقول حرب بأنّ المثقفين العرب، دعاة الحرية والثورة والوحدة والتقدم والاشتراكية والعلمانية، كانوا قليلي الجدوي في مجريات الأحداث والأفكار فتاريخ تعاملهم مع قضاياهم ومع الواقع، يشهد على فشلهم وهامشيتهم»[2]، والسبب في ذلك هو محاصرة أنفسهم في أيديولوجياتهم وإلزام أنفسهم، تبني النظر الأحادية أو كما مر سابقا النظر إلى واقع المجتمع والبشر من زاوية واحدة، وإيمانهم المطلق بأن العلة في الواقع لا في الأفكار أو أنماط الفهم ومن ثم كان حرصهم الشديد في كل مرة هو تطابق الواقع مع فهمهم ومقولاتهم، وجعل الواقع قابل للأحكام الجاهزة والتصنيفات المحددة سلفا[3]، اعتقادا منهم أن الخير كل الخير فيما تبنته الطبقات الكادحة وأن التبشير بمجتمع إنساني مثالي يحقق المساواة والعدالة للجميع هو فيما تبناه الروائي العربي من إيديولوجيات.

إذا كان هذا الحكم يفيد التعميم فهو لا ينفي مبدأ الاستقراء كون الظاهرة قابلة للملاحظة بل ملفتة للانتباه في كثير من الأحيان غير أن هذا لا ينفى، بأنّ نصوصا روائية صنعت الفارق في كل الأقطار العربية وما يهمنا في هذا المقام هو النص التأصيلي الجزائري وهو منطلق يفرضه التمايز الذي يكتسب كل نص عربي هويته التي بها يتحدد وبها يتمايز عن غيره من النصوص، ومن معالم هذا التمايز للنص الجزائري حملة من العناصر أهمها:

---

1 – المرجع نفسه، ص: 79.

2 – حفناوي رشيد بعلي، الحداثة وما بعد الحداثة، دروب للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط01، 2011، ص: 232.

3 – ينظر: حفناوي رشيد بعلي، الحداثة وما بعد الحداثة، ص: 232.

-**المكان:** باعتباره فضاءً يميز النص وهذا المكان تتعدد معالمه وتتباين وما يجب التأكيد عليه هنا هو المكان الجغرافي والنفسي والذي يميز الرواية ويحدد خصوصيتها.

-**الحكاية:** فكل خطاب سردي بروي حكاية وبها يكتسب صفته السردية، هذه الحكاية لابد لها من مرجعية، ومرجعية الحكاية في الرواية الجزائرية في النص التأصيلي كانت حكاية الإنسان الجزائري ومعاناته التي كابدها أثناء الاستعمار.

-**سيادة موضوع الثورة:** وهو موضوع فرضت طبيعة الحكاية حيث أصبحت الثورة تيمة مركزية للنص الروائي الجزائري التأصيلي.

-**تأثيرات ثقافية:** تمثلت فيما تميز به المجتمع الجزائري عن ثقافة شعبية كانت رافدا من روافد النص التأصيلي متمثلة في الأمثال الشعبية[1]، والحكايات التي تناقلها المجتمع الجزائري من حضارات مختلفة وبيئات متعددة، نظرا لاتساع الرقعة الجغرافي وتعدد الثقافات التي توالت على هذه الرقعة الجغرافية، يضاف إلى ذلك عامل مهم وهو الرواية المكتوبة بالفرنسية والتي اعتمدت في بنائها الهرمي على الرواية الغربية، وحققت نجاحا باهرا في قدرة المبدع الجزائري في التعامل مع فن السرد.

-**تناقضات الواقع:** إنّ اهتمام النص الروائي بالواقع والسعي إلى احتواء هذا الواقع من خلال انعكاساته في النص الذي تبنى عنه الشخصيات الورقية التي صنعها الروائي[2]، هذا الواقع الذي اتسم بالقساوة والتحول الصادم[3].

فهو صدام بين الإقطاع والاشتراكية: بين الدين والعلمانية، بين المثقف والسلطة، بين تبني مشروع التمدن وبكارة الريف هذه المتناقضات كلها سعت في تكريس سلطة النص وجعله يبين عن هويته ويبحث عن وجوده وهي نفسها التي دفعت به فيما بعد إلى الانفجار

1 – بلحيا الطاهر، الأمثال الشعبية.

2 – بشير بويجرة محمد، الشخصية في الرواية الجزائرية.

3 – جمال بوسلهام، الحداثة وآليات التجديد والتجريب في الخطاب الروائي الجزائري، مخطوط رسالة ماجستير.

والتخلي عن كثير من القناعات والثورة على النمطية الشكلية واللغة المشحونة بعواطف الحماس والتهليل.

وهي نفسها التي دفعت بالمجتمع إلى الانفجار يضاف إلى ما سبق عامل مهم جدا وهو عامل الزمن حيث لا يمكن أن تقارب المكان الأمن خلال الزمن لأنّ العلاقة بينهما ليست علاقة حدود بل هي علاقة جدل، فقد أثبتت «الدراسة في جملة ما أثبتت أن هذا المكان البشري أن صح الاستعمال هو أحد أبعاد الزمان، أو لنقل أن الزمان فيه يحتل بعده الرابع تلك قضية فلسفية طالما ناقشها العلماء، ووقفوا منها مواقف شتى، وتبين لنا صدق دعواها في أن القائم بالفعل هو "الزمكان وليس الزمان أو المكان كلا على حده، الموجود هو الجدل وليس الحدود"... إنّ الزمان هو الذي يمنح المكان البشري معناه ودلالته عبر حركته وتطوره وتغيره وتأثيره فيه»[1].

لذا فالزمن الذي اعتمده الروائي الجزائري زمن مشرق عامر بالبطولات والانتصارات «ومن ذا وذاك نتج لدى الروائي إحساس قوي بكثافة هذا الواقع الجديد الذي كان من سماته البارزة انبهار الفرد الجزائري بماضي الأجداد المشرقة جوانبه فانفجرت العملية الإبداعية لديه التي دفعته إلى أن يلجأ إلى الشخصية الرمزية التي أصبحت علامة بارزة في طريق بناء مضمار روائي أصيل ترقى به الرواية الجزائرية إلى مصاف النماذج العربية والعالمية من حيث كثافة الدلالة والصيغة الجمالية»[2]، وإذا نجحت الشخصية الرمزية في أن تمتلك حسا نقديا ومقدرة على المساهمة بصورة فعالة في بناء معمار الرواية الجزائرية فإنّ شخصية أخرى عكست صورة شريحة اجتماعية بكل أبعادها الفكرية والنفسية والأخلاقية ونقلت إلينا الواقع بكل تعقيداته –إلا وهي الشخصية الهامشية– «سواء كانت هذه الأزمات والتعقيدات ناتجة عن انبهار من الثقافة والحضارة

---

1 – نعيم الباقي، أطياف الوجه الواحد، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، 1997م، ص: 280.

2 – بشير بويجرة محمد، الشخصية في الرواية الجزائرية 1970–1986، ديوان المطبوعات الجامعية 1986م، ص: 101.

العربيتين، أم كانت نابعة من تجارب عاشتها الشخصية أم كان ذلك بسبب عدم مسايرة جيل الاستقلال للنهج الذي سلكه الآباء والأجداد»[1]، ذلك أن طبيعة هذا التنافر والتناقض طبيعة يفرضها النظام السياسي، وتتمظهر في سلوكات اجتماعية. تترجم هذا التنافر والتنازع وهي حقيقة سرمدية عاشتها المجتمعات الإنسانية سواءً القديمة منها أو الحديثة «إنّ للنظام السياسي اتساقا داخليا، على الرغم من التوترات والتناقضات والمعارك التي تؤلف جزءًا من طبيعته، وأن ضروب التباين والتنافر لا يوجد إلا بين المجال السياسي وبين سائر المجالات وهي تتكشف بصورة مأساوية عندما يبتغي النظام السياسي القضاء على المجالات الأخرى ومحوها، أو عندما يريد نظام آخر امتصاصه، وأيضا عندما يثور الضعف البشري على المعايير، وهي معايير لا إنسانية شأن جميع المعايير السياسية بأن يزعم الاستعاضة عنها بعقائديات»[2]، ومن هنا يكون التملص منها أو الثورة عليها أمرا صعبا نظرا للسلطة الأبوية المستبدة التي تكرسها هذه الأيديولوجيات فهي ترى كل خروج عنها خيانة للمبادئ يجب معاقبة من حاول الخروج عنها لذلك فملامح التغير تظهر أول ما تظهر كرد فعل من خلال مظهر اجتماعي وتتلون بلون غير واضح المعالم أنه رفض لكنه ليس رفضا صريحا لهذه العقائد، إنه إحساس بخيبة الأمل والشعور بالسلبية ومن هنا تبدأ حركة التغيير والتي أبانت حديثا على الارتجالية في اتخاذ القرارات أو اتخاذ مسار يضر بالمجتمع أكثر مما ينفعه ذلك أن تجربة التغيير ومحاولة الخروج من النفق برؤيا عقلانية مدروسة «ولعل ذلك كله هو الذي ساعد على بروز أحداث عنف غير مبررة داخل المعمار الروائي التي أصلتها رواية "الطموح" و"اللاز" و"ما لا تذروه الرياح" وعلى تجسيد صور كثيرة ومتنوعة للخوف الذي كان يتخلل بعض المواقف الحاسمة الجديرة برفع راية النقد أو المعارضة لزمنية الجهاز السياسي، ومن ثم يمكننا اعتبار بعضا من تلك الظواهر بداية جدية في خلق المشكلة الفكرية بتفرعاتها المختلفة: الفلسفية والاجتماعية

---

1 – بشير بويجرة محمد، الشخصية في الرواية الجزائرية، ص: 128.

2 – ريمون رويه، نقد الأيديولوجيات المعاصرة، ترجمة الدكتور عادل العوا، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط01، 1978م، ص: 20.

الجمالية وكذا الاقتصادية والسياسية، على اعتبار أن أولى بوادر تلون المشكلة تتحصر حول "الشعور بالألم الذي يحدث هذا الطابع الإشكالي"»[1].

هذا الإشكال الذي يكتسي طابع الازدواجية لعدم القدرة على اتخاذ القرار الحاسم إما بامتلاك إرادة حرة تصنع قرارها بنفسها، أو إرادة يسعى الخطاب السياسي إلى تحقيقها، وهو الأمر الذي عكسته الشخصية الروائية نظرا لعدم قدرتها على تحقيق التوازن بين الذات والموضوع، بين الداخل والخارج لذلك «بقيت على هامش حركة محيطها وصراعاته الاجتماعية والحضارية في نفس الوقت الذي كان مطلوبا منها أن تخوض هذا الصراع بوعي والتزام»[2].

وهو الوضع نفسه الذي كان الروائي يكابده والذي وقف عائقا أمامه إلى الغوص إلى أعماق هذا الواقع وإدراك تناقضاته وتجلي ترسباته التي جعلته مأزما يفئ بظلاله على النص الروائي يلمح إليه ولكنه عاجز عن إدراك مواطن الخلل والوقوف على العطب[3] «ومن هنا لا نعجب حين نرى أولئك الأبطال الذين يعالج الكتاب من خلالهم تلك المشكلات يصورون الحياة الاجتماعية ببؤسها وحاجاتها وشعورها بالمرارة وثورتها على الظلم والعسف، إنهم أبطال واقعيون يعيشون في مستوى الشعب العادي إنهم يشعرون بشعوره ويتفاعلون معه سلبا وإيجابا، ليسوا خيالين أو مثاليين كما أنهم ليسوا انهزاميين أو رجعيين أنهم أفراد تتمثل فيهم طبائع البيئة بخيرها وشرها، بحقدها وتعاونها بفشلها وانتصارها، بارتباطها بالماضي وتطلعها إلى المستقبل، هذا هو البطل كما فهمته الرواية الجزائرية، إنه شخص عادي ركز الكاتب وعليه كل مشاعر المواطن، فليس له مؤهلات خاصة ولا استعدادات خارقة»[4].

---

1 – بشير بويجرة محمد، بنية الخطاب الروائي الجزائري 1970–1986، ص: 184–185.

2 – المرجع نفسه، ص: 156–157.

3 – ينظر: المرجع نفسه، ص: 157.

4 – أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار التونسية للنشر، 1985م، ص: 57.

وهي أزمة كابدها الفنان العربي في أغلب الأقطار العربية نظرا للمنطلقات والمرجعيات التي وحّدت هذه الشعوب في كثير من الخبرات وجمعت بينهم في كثير من النكبات مما شتت الجهد وتباينت طروحاتهم وتوجهاتهم فكانت بعض الأعمال الفنية «إرهاصا لهذا التطور بهذه الثورة، فهم لا يفقدون اتجاههم إذا ما أقبل التطور، إذا ما اشتغلت الثورة، بل هم ينضوون تحت لوائها، فيبسطون قيمها الوافدة للمجتمع... ويجتثون القيم السابقة من العقلية المعاصرة، بل هم يتقدمون الطلائع الثورية وصفوف التقديم يكشفون لها تجاهل الطريق، وهناك بعض آخر ممن فاجأتهم الثورة... لقد عاشت في وجدانهم أحاسيس ضبابية مهزوزة، لأنّ تكوينهم النفسي والذهني لم يعد بقدر كاف لاستقبالها... ولذلك يفرز هؤلاء أحماض القلق والتوتر السلبي من أعماقهم، وغالبا ما يفرون من بين أحضان الحقيقة الجديدة إلى عوالم غريبة باهتة لا تمت إلى القديم أو الجديد بل تتصل بعالمهم ذاك الداخلي الذي يتمرد على القديم والجديد معا.

وهناك فريق ثالث تفزعه الرؤيا الجديدة، فيستعر خوفا كبيرا على مرجعية القيم القديمة من المثاليات والأديان السماوية ويحس خطورة عظمى على هذه من قبل التطور الجاري في النظام الاقتصادي والاجتماعي والأخلاقي»[1].

وينتج هذا التباين في التوجهات والأفكار من خلال التعارض بين جوهر السياسة، والذي هو عمل العقل الصرف والمعاناة الفكرية في صفائها الروحي وبين السياسة في التاريخ باعتبارها نسعى إلى ضرورة تحقيق المصلحة هذه المصلحة التي تتأدلج وفق الطبقة الحاكمة في سعيها الدؤوب في المحافظة على السلطة، وإقناع الآخرين خاصة المثقفين من تبني المشروع ومسؤولية أقناع الآخرين من الطبقات الشعبية بناجعة فعّل السياسة في التاريخ، «إنّ الفارق بين المعيار المثالي الذي يحلله الفنومنولوجيون "واصفوا الجوهر" وبين الواقع التاريخي إنما يبلغ حده الأقصى من الشدة في مجال السياسة، أجل إن وصف "السياسي" لدى (ماكس فيجر) و(كارل سميدث) و(جوليان فروند) أسمى تماما

---

1 - غالي شكري، أزمة الجنس في القصة العربية، ص: 216-217.

من وصف (دانتي) (Dante) أو (روسو) ولكن قد يكون من غير النافع أن يضع أي سياسي على منصة نومه كتاب (كارل سميث) أو (فروند) أو "العقد الاجتماعي" أو كتاب "في الملكية" على سواء، فهناك تضاد يكاد يثير الضحك بين كتاب يتناول جوهر السياسة وبين السياسة في التاريخ»[1].

هذه الازدواجية بين ما يفكر فيه التحليل الفلسفي وما يطبّقه ويخطط له المنظر السياسي جعل الروائي الجزائري خلال هذه الفترة الزمنية يتخذ موقفا وسطيا توافقيا ليحقق انسجاما مع ما اعتقد وما أصبح مجبرا على الاقتناع به «بدأ معظم الروائيين في الجزائر منهمكين في إيجاد صنعة توفيقية بين الذاتي والموضوعي تجاوزا لذلك الإحباط والانبهار، مما اضطر الكثير منهم إلى التقوقع داخل حلقة القلق الفني، وفصلت البقية الباقية زنزانات الماضي تفاديا لذلك الاصطدام الذي قد تحدثه الالتماسات الآنية بين الزمنين (الماضي والحاضر) فوظف كل واحد منهم الزمن الماضي حسب رؤيته الفنية وقناعاته الأيديولوجية أو حسب ما يفرزه "الأنا" من توجهات ورؤى»[2].

رغم تبني القناعات الفكرية المتقاربة وهو الاتجاه اليساري المنهج الأيديولوجي الذي يمثله الطاهر وطار والمنهج الاجتماعي النفسي الذي يمثله رشيد بوجدرة، وبالتالي ظلت الرواية التأصيلية سجينة في الغالب الأعم قوالب وضعها الرواد؛ عبد الحميد بن هدوقة، الطاهر وطار، رشيد بوجدرة، مما أوقعها في مبدأ التكرار[3] وهي في ذلك مرتبطة بالوضعية العامة للأدب ملمة بالعناصر الرئيسية لمسار المجتمع الثقافي والجمالي منطبعة بحدود فهم هؤلاء للواقعية التي كانت تستند في كثير من المشاهد الروائية على الماضي متخذة منه مادة سردية يحاول أن تطرح من خلالها أفكارها فمن خلال الذاكرة الشعبية المشتركة يضمن الروائي مشروعية مشروعه فالماضي «ليس لا شيء وليس

1 – ريمون رويه، نقد الأيديولوجيات المعاصرة ترجمة الدكتور عادل العوا، ص: 123.

2 – بشير بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري 1970–1986م، ص: 79.

3 – ينظر: جمال بوسلهام، الحداثة وآليات التجديد والتجريب في الرواية الجزائرية "حارسة الظلال"، لواسيني الأعرج– أنموذجا، ص: 89.

أيضا الحاضر، ولكنه ينتسب إلى مصدره من حيث ارتباطه بنوع من الحاضر ونوع من المستقبل، وهذه الآنانة (Moitié) التي تحدث عنها كلاباريد ليست مجرد فارق ذاتي يحطم الذكر، بل هي علاقة انطولوجية تربط الماضي بالحاضر فالماضي لا يظهر أبدا في عزلة ماضية، ونتيجة لهذه المقولة أن كل ماض هو ماض لهذا الحاضر»(1).

هذه الذاكرة التي استغرقت ما يقارب العقدين من الزمن إذ اعتبرنا أن فترة ما قبل 1970 هي فترة تدخل في إطار ما أسميناه بالمرحلة التأسيسية فإنّ ما بعدها يمثل «السلطة الوجودية للزمن الخارجي، الذي كان حتى تلك اللحظة –آي من 1970 إلى 1988– يلعب دور الموجه والصانع للأحداث معا في انزلاقة "إلى الأمام" بدرجة مطردة كنهر يتدفق عبر أحد السهول»(2) ويمكننا أن نقسم هذه الفترة إلى مرحلتين تنتهي أولاهما بموت المرحوم هواري بومدين وتبدأ الثانية بتولي الشاذلي بن جديد مهام السلطة(3).

هذه الفترة الزمنية التي أوهمتنا بأنها فترة الطبقة الوسطى، وأنها تحافظ على مصالحها وتسعى لتحسين ظروف حياتنا من خلال شد المجتمع إلى ذاكرته الجماعية وبطولات أجداده، خلقت لدينا وهم الميثولوجيا التي أقنعتنا بضرورة التكيف معها، «فعلينا أن نقر بعنصر الوهم الكبير في كل ميثولوجيا، باعتباره قضية بسيطة لحماية الذات، إن أول ما يجب أن يفعله الخيال من أجلنا، حالما نستطيع استخدام الكلمات في القراءة والكتابة والحديث، هو أن يكافح ليحمينا من السقوط في وهم أن المجتمع يهددنا إن الوهم نفسه نتاج الخيال الاجتماعي»(4).

هذا الخيال الذي كانت له مرجعياته التاريخية، فهو خيال حافل ببطولات تفتن العقل، مدهش أنه سحر الانتصار، انتصار الأفكار قبل انتصار الرجال، إنه المجد الذي

---

1 – عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، دار توبار للطباعة، القاهرة، ط01، 1998م، ص: 69.

2 – بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، 1970–1980م، ص: 123. نقلا عن: الكبسيس كاريل، الإنسان ذلك المجهول، تر: أسعد فريد، مكتبة المعارف، بيروت،لبنان، 1980، ص: 11.

3 – المرجع نفسه، ص: 123.

4 – نور تروب فراي، الخيال الأدبي، ترجمة: حنا عبود، منشورات، وزارة الثقافة، دمشق، 1995م، ص: 82.

يصعب الفكاك منه لذا فقد حفل النص «الروائي الجزائري بالتاريخ البطولي للثورة الوطنية، قصد تصوير الصراع الحضاري مع المستعمر، وصدقه مع الواقع السياسي والاجتماعي الظرفي الذي نعده حافزا قويا لكتابتها وتقبلها، كانت في حقيقة الأمر محددات وسمت الفضاء الروائي في أغلبية المنتوج الروائي»[1]، التأصيلي بطابع ثوري وألبسته ثوبا أيديولوجيا لتساير المشروع السياسي الذي تبنته السلطة ومن ثم كان الفضاء المهيمن الذي يحفر الذاكرة ودوما هو «فضاء البادية والجبل على حساب المدنية ويمكننا أن نمثل لذلك في كل الروايات الممجدة للثورة سواء التي تدين الاستعمار أو تدعو إلى الخلاص والحرية التي يتكرر فيها الجدل بما يحمله من قيم وتداعيات»[2].

تقاطعت فيها النصوص الروائية خلال فترة السبعينات كما اتسمت بهيمنة أيديولوجية تنظر إلى التاريخ نظرة مادية مركزة على الطبقات الاجتماعية الكادحة وهي عوامل فرضت على الأدب بناء عالم تخييلي يتبني أوضاع الواقع لإعادة بنائه، وإنتاجه وهي ظاهرة فرضت نفسها على النص الروائي حتى أواسط الثمانينات، حيث صار الاحتكام في النصوص إلى أفضلية المضمون والموقف الاجتماعي والسياسي فالشبه واضح بين كل من الشيخ علاوة بطل "بان الصبح" الشيخ عبد المجيد بوالأرواح بطل "الزلزال" للطاهر وطار «فهما شبه إقطاعيين مع أن أحدهما 'بوالأرواح' يملك الأراض والآخر الشيخ "علاوة" لا يملك وهما معا ينتميان إلى طبقة تتضرر إذا طبقت الاشتراكية "بوالأرواح" ستؤمم أراضيه والشيخ علاوة سيتضرر بسبب أن الاشتراكية تقف ضد طموحاته في الانتماء إلى الطبقة العليا والانتساب إليها، مع العلم أن أحد أبنائه وهو الجراح مراد متضرر مباشرة بسبب العلاج المجاني.

وهما معا ينتميان إلى جيل محافظ، بسبب الثقافة السلفية والعقلية السلفية فهما معا من تلاميذ الشيخ ابن باديس، مع بعض الإيمان بأفكار أستاذهما، فأحدهما (الشيخ علاوة) يؤمن

1 – جمال بوسلهام، الحداثة وآليات التجديد والتجريب في الخطاب الروائي الجزائري"حارسة الظلال –أنموذجا"، ص: 111.

2 – المرجع نفسه، ص: 112.

بها جملة وتفصيلا وثانيهما (عبد المجيد بوالأرواح) يؤمن بها ولكن لحاجة في نفس يعقوب فهو يختلف معه في بعض التفاصيل التي لا تخدم مصلحته وهما معا، وبسبب ثقافتهما السلفية بالذات أي عقليتهما يجدان نفسيهما، وقد تجاوزهما الزمن، فبوالأرواح يحاول استباق الزمن وتوزيع أراضيه على أقاربه قبل تطبيق الثورة الزراعية، ولكن هيهات أن يتم له ذلك فقد سبقه الزمن، والشيخ علاوة يجد نفسه فجأة مع مناقشة الميثاق الوطني، غريبا في المدينة التي عاش فيها زمنا طويلا»[1].

مما دفع بالنص الروائي إلى الركون إلى التقرير والمباشرة والتشخيص الحرفي دون الاهتمام بالجانب الفني والمعماري مما أوقع النتاج الروائي في النمطية ولتكرار حتى أصبح يبدو نتاج تجارب متشابهة «نسبة 90% منها تدور مضامينها حول مزايا الثورة الزراعية أو الترويج للأيديولوجية الاشتراكية، أو في تمجيد الاتحادات والنقابات وفصلهما على العمال والطلبة والشبيبة والنساء»[2]، هذه الفترة التي يراها محمد مصايف عهد استقرار وهدوء وتأمل دفعت بالروائيين إلى العودة إلى الماضي الثوري القريب كما اعتبره ضرورة اقتضتها الندوب واستيعاب آليات الفن الروائي كما كانت سببا في تأخر ظهور فن الرواية في الجزائر[3].

وهي لحظة من التأمل مهمة جدا عاشها الروائي العربي بشكل عام وإن تعددت الأسباب فهي بحث «عن عالم آخر يحررهم من القمع المنظم وذلك إما عن طريق استعادة

1 – مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، 2000، ص: 139–140.

2 – بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ص: 146.

3 – ينظر: محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، 1983م، ص: 08.

البكارة الأولى، وإما عن طريق تبني الرؤيا الاشتراكية، وإما عن طريق الغثيان السارتري أو الغربة الكاموية حيث اليأس والعبث واللانتماء»[1].

وهو اختيار كان يعتقد الجميع ممن تمسكوا بهذا التيار أو ذاك بأنه إدراك ووعي لنظام تحول المجتمع وسيطرته على الذات من أجل تحقيق الانسجام الفكري والعقلي، وعندئذ ينشأ خطابا طويلا سيتدعم بواسطة التناسق العقلاني، فيما بين أسانيده الحسنة التنظيم فإذا طرأ تغلب خفيف في الكلام لن يكون لاضطراب الطارئ إلا اضطرابا عابرا ولن يدمر تواصل المجموع، إن مخطط الخطاب يفعل كمبدأ وحدة كسبب شكلي، إنه تصميم فصولات، يمكن إبقاؤه في الفكر بمجموعة علامات وإشارات وجيزة[2].

هذا التصميم الذي حقق خاصية الانسجام هو الذي أغرى الفكر السياسي في الجزائر «ومشجيعه إلى الاعتقاد بفعاليته ونجاعته، ثم بدوره الفعال في الزمن الخارجي الذي كانت الذات الوطنية تتهاوى تحت عجلاته من قمة القداسة والتبجيل للاستغلال للحرية والثوار إلى هاوية التشاؤم مغارة الخوف من الغد»[3].

---

1 – خريستو نجم، في النقد الأدبي والتحليل لنفسي، بيروت، ط01، 1991م، ص: 55. «مناف منصور في كتابه "الإنسان وعالم المدينة في الشعر العربي الحديث"، بيروت، مركز التوثيق والبحوث، 1978م، نشر المقال في جريدة النهار بتاريخ 1979/10/04، ص: 07».

2 – غاستون باشلار، جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، 1982م، ص: 93.

3 – بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري 1970–1986م، ص: 124.

2.حداثة الرواية:

... إنّ الجزم القاطع الذي لا يقبل الشك في معرض تحديد ظاهرة ثقافية سواءً أكانت أدبية أو غير أدبية مغامرة تبعد الفكر الإنساني عن ثرائه وتعدده وتنفي طبيعة التعدد والاختلاف فيه، وهي الحال نفسها في التأصيل للفن الروائي، فكل محاولة نحاول أن تضع نصا بعينه نصا حداثيا يمكن أن نؤرخ له بظهور الحداثة في أي ثقافة هو محض افتراء لأنّ الرواية باعتبارها نتاج ثقافي وفعل سياسي وتاريخي تحيط به كثير من الملابسات في الزمان والمكان وتؤسس له كثير من المرجعيات الثقافية والفكرية يضاف إلى هذا طبيعة مفهوم مصطلح الحداثة الذي هو بدوره تحده مجموعة من المعيار على اختلاف التصورات التي تطرحها.

ومن ثم فالتقيد بمفهوم حد واضح لمعنى الحداثة، أمر بعيد المنال وسأحاول قدر المستطاع في هذا الجزء من العمل أن لا أتقيد بمفهوم نظري أو تحديد مفهوماتي لهذا المعنى، بل سأشرح مجموعة من الآراء حول التمايز الذي وقع بين نص روائي وآخر على اعتبار أنه نص حداثي أو نص حقق الفارق وذلك بالنظر إلى ما سبقه من نصوص.

وأول مرجعية يجب أن ننطلق منها في البحث عن حداثة الرواية، بمفهوم عام الرواية الجزائرية تحديدا، هو أن تنافرا صارخا حدث في الوطن العربي بين المعايير المثلى والواقع التاريخي في الوطن العربي، فبعد سنوات من التغني بانتصار ثورة البناء. والتشييد والحنين إلى أمجاد الماضي القريب ومشروع القومية.

جاءت لحظة انهيار المعايير المثلى التي سعت السلطة جاهدة إلى تكرسيها انهارت معها السياسات الداخلية والمتمثلة في مؤسساتها الرسمية وضعت بعضا منها بل كلها إلى محاولة تعديل توجهها السياسي والأيديولوجي، رغم الإبقاء على نفس الوجوه. فالحداثة هي «لحظة السيرورة التي تنتج عن علاقة الحديث بالقديم، وتسعى إلى عقلنته وأنسنته،

لذلك هي تبقى مشروع يحاول إنجاز ذاته بتكرار ذلك ما اتضح مع تعريف هابرماس للحداثة»[1].

أن الخطاب السياسي العربي تغيرت لهجته ليحقق توافقا ولو مؤقتا مع المجتمع، على اختلاف قناعاته، واتساع رقعة طموحاته، «إن ضروب التنافر بين المعيار المثالي والواقع التاريخي تنقسم إلى نوعين: النوع الأول يضم ضروب التنافر الناجمة عن تهجين النظام السياسي بنظام مجاور ولكنه نظام لا يقبل الإنسان معه، والنوع الآخر عندما يبلغ التوتر الداخلي في النطاق السياسي بين السلطة الشرعية والسلطة الفعلية (بالرضى الديمقراطي)»[2].

وهو الحال نفسه بالنسبة للمجتمع الأوربي الذي ظهرت عليه ملامح تصدع القيم الاجتماعية في بداية تحول هذا التصدع الذي كان أهم معلم بارز له هو فن الرواية. إنّ الرواية الجديدة الفرنسية إفراز لما آل إليه الإنسان الأوربي الذي أصبح يعيش في عالم غريب عنه وانحصر دوره أمام سلطة الأشياء وغلبة الآلة، وغابت فاعليته واندثرت كل قيمة جوهرية له، داخل البنيات الاقتصادية المهمينة، ومن ثم داخل الحياة الاجتماعية[3].

ومن ثم طرحت الرواية مشروع رؤية العالم بصورة مغايرة لما ألفه المجتمع من خلال التفاعل الإيجابي الذي يجعل التزامن والاستباق لاحتواء الظاهرة الاجتماعية ليجعل منها ظاهرة ثقافية إبداعية، وقد خطت الرواية العربية على درب الرواية الفرنسية لأنّ

1 – علي عبود المحمداوي، الإشكالية السياسية للحداثة–من فلسفة الذات إلى فلسفة التواصل، هابرماس أنموذجا، منشورات الاختلاف، ط01، 2011م، ص: 86.

2 – ريمون راوية، نقد الأيديولوجيات المعاصرة، ترجمة الدكتور عادل العوا، منشورات عويدات، بيروت– باريس، ط01، 1978م، ص: 125.

3 – ينظر: لوسيان قولدمان وآخرون، الرواية والواقع، ترجمة رشيد بن حدو، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط01، 1988م، ص: 41.

الشكل الكلاسيكي لم يعد قابلا لاحتواء مسارات التغير الحاصل في بنية المجتمع الغربي «إن الفترة الكلاسيكية بدأت تفقد إمكانياتها في التعبير عن مجتمع يتغير بشكل سريع»[1].

وهذا التبدل والتغير كان ملفتا للانتباه وحاسما، مما دفع بالنص الروائي إلى التبدل والتغيير أيضا، لم يكن الاعتبار زمنيا فحسب بل كان على المستوى الفني أيضا فتغير نمط كتابته وغرقت لغته في الرمز ليخرج من المألوف إلى ما يعرف بشعرية النص[2].

وإذا كان الوقار الجمالي الذي أرسى دعائمه النموذج البلزاكي الواقعي أفرز خصائص نوعية اعتبرت قواعد لهذا الفن وفرض نفسه كجنس أدبي فإن ما اعترى هذا الفن من تغيرات أهله لأن يحقق تجاوزا غير متوقع على مستوى النظرية الأجناسية داخل نظرية الأدب وهزّ أركان عرشها، رغم ثباتها مدة طويلة، وأخرجها عن التقعيد المعمول به لأجيال وحقب تاريخية متباعدة[3].

فإنّ مقاربة هذا التحول الحاصل في الرواية الغربية والرواية العربية ومحاولة النظر إليهما بنفس النظرة أمر لا يحقق النزاهة العلمية ولا يتطابق ومنطق الاستقراء، ذلك أنّ ظروف نشأة الرواية في بيئتها الغربية تختلف عنها في واقع الثقافة العربية وتاريخ ظهور كل منهما وتطوره هو فترة زمنية متباعدة جدا، وبالتالي فطبيعي جدا أن تختلف أسئلة الحداثة التي كان يسعى إلى طرحها كل نص، ومن هنا كان اختلاف أدوات الكتابة

---

1 – بوعلي عبد الرحمن، الرواية العربية الجديدة، منشورات كلية الآداب العلوم الإنسانية، رقم 77 سلسلة بحوث ودراسات رقم 11، وحدة المغرب، 2001، ص: 09.

2 – ينظر: جمال بوسلهام، في الخطاب الروائي الجزائري، حارسة الظلال" لواسيني الأعرج أنموذجا، نقلا عن: عبد الملك مرتاض، بنية السرد في الرواية العربية الجديد، ع03، جامعة وهران، جوان 1994، ص: 16، نقلا عن: الحداثة وآليات التجديد والتجريب، ص: 54.

3– محمد داود، في الرواية الفرنسية الجديدة، مخطوط رسالة دكتوراه، إشراف: عبد الله بن حنا، نقلا عن: Rimond Michel, Le roman depuis la révolution,2002, Paris, p 14,

ومسار التطور أمر طبيعي جدا، بل إنّ لكل خطاب سردي سلطة يمارسها ومقاصد يسعى إلى تحقيقها[1].

رغم الاتفاق الواضح بين النقاد على أنّ الرواية الحديثة قامت على أنقاض الرواية الكلاسيكية ومحاربة معاييرها الكلاسيكية، يضاف إلى هذا ما فرضته العولمة من مثاقفة بين الثقافات فأصبحت الحداثة إلزاما قهريا لكل الثقافات لأنها امتلكت «القدرة على تجاوز الحدود وتخطي حواجز الجغرافيا والعرق والثقافة والجنس والطبقة والأيديولوجيا والدين لا تضاهيها إلا مقدورتها على العصف بالثوابت»[2]، لذا لاحظت "مارث روبير" (Marth Robert) بأنّ الرواية الجديدة ليس لها إلا روابط واهية مع التقاليد التي تنتمي إليها، فهي تصنع ما بدا لها ولا شيء يقف أمام تحقيق أهدافها من استخدام، الوصف والسرد والمأساة والمقالة والتعليق والمونولوج كما أنها تُحوّل وفق هواها إلى خرافة تاريخ حكمه سيرة قصة ملمحة[3]، لذا فهي جنس يحاول أن يحتوي كل الأجناس لذلك تعددت أشكال السرد وتباينت مفاهيمه، وتلونت مظاهره بشخصية المبدع فاتسع إلى كل ما يفكر فيه هو باعتباره مفكرا مثقفا حمل ثقافة أمته وتاريخها لتتشابك هذه الظلال وتتداخل فيما بينها، وأصبحت القراءة فن فهم هذه النصوص الإبداعية.

وتعددت أدواتها هي الأخرى فأصبح القارئ حضورٌ مهمٌ في لحظة الكتابة، وصارت كل قراءة هي كتابة جديدة للنص «هكذا تبدأ حدود النص وبنيته بالانهيار إذ يخرج النص والنقد معا إلى فضاء الثقافة عامة، الفكر والتاريخ والمجتمع والأنتروبولوجيا علم النفس وغيرها، ومع انفتاح النقد على المجال الثقافي يصعب تحديده وعزله عن غيره كتخصيص مغلق، ومُمارسو هذا النقد أنفسهم يختلفون فيما بينهم نظريا ومنهجيا بخصوص رصد

---

1 – الجودة أحمد الخطاب، القصص في رواية الريتي بركات لجمال الغيطاني محاضرة ألقاها في الملتقى المغاربي حول السرديات، المنعقد بالمركز الجامعي، بشار، 2001.

2 – صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي: دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1961م، ص: 147.

3 – Germai webre, 1E xxeme siècleT2 (1920-1970), ouvrage publié avec de concours du centre national, p210

دراسة استجابة القارئ واستقباله للنص، هل يقوم القارئ بإسقاط اهتماماته ورغباته على النص (نورمان هولاند)أم أن النص نفسه يفرز في القارئ هذه الاهتمامات والنتائج»[1].

رغم تعلق الفكر العربي وتشبته بفكرة الأصالة والمعاصرة والتي ترى فيها قضية يجب أن يقف عندها المفكر العربي والتي يقابلها ثنائية أخرى على سبيل الترادف (التراث–الأصالة) «لقد حاول الجابري في فصل عقدة "الأصالة والمعاصرة" في كتابه "الخطاب العربي المعاصر" عرض الإشكالية على الاتجاهات الفكرية المتدابرة التي تشغل الساحة العربية الراهنة، ليكشف عن اختلاف الرؤى والمطالب التي تقف وراء الأصالة، والمعاصرة عند هؤلاء وهؤلاء، انطلاقا من موقفين اثنين: موقف من التراث، وموقف من الآخر (الغرب) وعلى أساس فهم طبيعة العلاقة القائمة بين القطبين، تتحدد الرؤية التي يحملها كل فريق للأصالة والمعاصرة، ومنها يتعدد المشروع النهضوي الذي يقدمه الاتجاه سبيلا للخروج من وضعية التخلف والتبعية، كما يجد الجابري اتفاقا بينهما في الفهم والمضمون، بينما لا يقع الاختلاف، إلا في الموقع»[2].

ولعل الصدمة التي أصيب بها الفكر العربي في نوفمبر 1967 كانت أهم محطة وقف عندها كل من جاء بعد هذه المرحلة ومن عايشها فقد كان لها بالغ الأثر في توجه الفكر العربي وتحديد رؤيته إلى الآخر، ومن الطبيعي جدا أن ينعكس ذلك على الرواية فلم تعد الرواية في الوطن العربي امتدادا للمد البرجوازي من أجل مواكبة تطوره والدفاع عن مصالحه، بل أصبحت الرواية في الوطن العربي صنعة تستوعب واقع الأمّة وانكسارتها باحثة عن أنماط من السلوك طريقة من الوعي تحاول من خلالها الخروج مما هو عليه حال الأمة العربية، وتحملت مسؤولية الصراع والمراهنة على التاريخ «تفاقمت المخاطر المحدقة بالذات القومية إثر هزيمة 1967 مما دعا إلى أمرين، متلازمين في الفكر العربي

---

1 – ميجان الرويلي، سعيد البازغي، دليل الناقد الأدبي إضاءة أكثر، من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا، المركز الثقافي العربي، الطبعة الرابعة، 2005م، ص: 284–285.

2 – حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول، ص: 208.

الأول هو موجة نقد الذات، وأطلقه صادق جلال العظم (سورية) في كتابه الشهير "النقد الذاتي بعد الهزيمة"1969، والثاني تنامي أبحاث الهوية وعيا بالذات، بالتاريخ العربي، بالآخر الأجنبي الذي صار إلى تأزم ضاغط على الوجدان المهيض، كنت بينت في بحثي "أزمة الذات في الرواية العربية" (عالم الفكر 1996) أن الرواية هي الفن الحديث الأكثر تعبيرا عن تحديات الحداثة في المجتمع العربي حتى صار الفن سجلا دقيقا، للصراع الحضاري الذي تعرف فيه العرب إلى ذاتهم.

وإذا كان الفكر العربي في عصر النهضة قد عكس –صراحه– تباين المواقف من الهوية العربية الحضارية وتصاعد مثل واتجاهات وتيارات عصفت بالعربي في محن المواقف من الخلافة، أو الصدام مع الغرب الاستعماري، أو امتحان الاستقلالات الوطنية وتعارض المشروع العربي مع المشروع الصهيوني بقيام الكيان الإسرائيلي في قلب الوطن العربي وفي المحن المتتالية مع استقطاب العرب...، عسكريا وأيديولوجيا وسياسيا»[1].

وعندئذ أصبح سؤال الحداثة هو سؤال عن الهوية في الأدب العربي والفلسفة والفن وفي الثقافة بشكل عام «لقد أدرك النقاد الباحثون العرب أن الحداثة لا تقتصر على مجالات الأدب، فهي فلسفية، وأنها ظاهرة غربية، فعكفوا على تعريب الكتب الرئيسية في فهم الحداثة، وسياقها التاريخي والمعرفي وقد ترجمت فاطمة الجيوشي كتاب "هابرماس" (Habermass) لـــ"القول الفلسفي للحداثة" (Le discours philosophique de la modernité) صدر بالألمانية عام 1985 وترجم إلى العربية عام 1995»[2]، وقد تضمن الكتاب تحديدات مهمة للعلائق الداخلية والزمنية والموضوعية من خلال وعيها للزمان

1 – عبد الله أبوهيف، النقد العربي الحديث، القصة والرواية والسرد منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص: 110.

2 – المرجع نفسه، ص: 119.

والبحث عن ضمانات وتمظهرها في المجالات المتعددة ونقد الميتافيزيقا نقد الأدب والفن نقد العقل، إنتاج المجتمع[1].

وهذا المطلب هو الذي يؤكد عليه علي حرب في «حديث النهايات فتوحات العولمة ومأزق الهوية» ويكرس اهتمامه بتقديم تصورات جديدة تحمل تحددها لواقعنا المعاصر، تنطلق من اختراق كل خطاب عمل على رسم حدوده الواهية القائمة على مبدأ الهوية القاتل، وعلى الأيديولوجيات الثابتة، خطاب محصن داخل قلاع الصروح النسقية العظيمة، خطاب لم يجلب سوى الهزيمة والفشل والعجز، على مسايرة التحولات الطارئة، إنه ومع علي حرب يغدو الإنسان العربي الكائن المتفتح على إمكانيات وجودية في جوهرها، إمكانات تدعوه إلى تغيير نمط رؤيته إلى واقعه وأن يقدم تصورات جديدة تعي وتدرك المعطيات الراهنة»[2].

وقد حددت النظرة لدى الباحثين العرب بالنظرة إلى الصراع بين القديم والجديد حول البعد القومي، وفعل المثاقفة في علاقة الاتصال بثقافة الآخر التي تهدف إلى الهيمنة على الأنا العربية «وقد وضع الكتاني (المغرب) كتابا كبيرا هو أشبه بالموسوعة يقع في 1360 صفحة من القطع الكبير، حمل عنوان "الصراع بين القديم والجديد" 1982 وقد وجد ظاهرة الصراع في أدبنا الحديث متصلة بالتحولات الاجتماعية، وبالتحديات الحضارية، وبالمؤثرات الاستعمارية، وبالغزو الفكري، وبكل ما تواجهه أمة ذات حضارة عريقة أمام أمة غازية غالبة تفرض على الأولى منطق الغالب وتحاول تذويب كيانها في دوامة من الاستيلاب والتبعية»[3].

---

1 – المرجع نفسه، ص: 119.

2 – حفناوي رشيد بعلي، الحداثة وما بعد الحداثة. نقلا عن: علي حرب، حديث النهايات، فتوحات العولمة ومأزق الهوية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص: 34–83 .

3 – الكتابي محمد، الصراع بين القديم والجديد (جزءان)، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1982م، الجزء الأول، ص: 13.

وقد ساهم كل لون فني بأدواته المنهجية وخصائصه الفنية في مقاربة هذا الواقع ومحاولة وضع تصور يُطرح كمشروع بديل في النظر إلى الواقع فكان مشروع الأدب النهضوي هو إعطاء أهمية كبرى للسرد بوصفه فنا قادرا على استيعاب متناقضات الواقع مثلما استطاع استيعاب الأجناس الأدبية فقد جعلت الرواية «الفضاء واسعا لتصارع الأشكال اللغوية والبنى الخيالية وجدلية الفضاءات والأزمنة... ومهما اختلفت وجهات النظر وتضاربت التأويلات فإنّ الرواية العربية لم تذهب بعيدا من حيث الشكل والمضمون عن الرواية الأوروبية، لأنّ الفلسفة الاجتماعية والاقتصادية للمجتمعات العربية الحديثة. تدور في فلك فلسفات المجتمعات العربية، رغم استحالة تحقيق النتائج نفسها لاختلاف البنى الحضارية بين الطرفين، ومن ثمة فإنّ الثقافة السائدة في فترة الاستعمار قد مهدت الظروف لقيام رؤى استبقية وأدبية (جمالية) متباينة المنابع ومتضادة التصورات[1].

إنّ اختلاف البنى الحضارية هو الذي فرض على كل مجتمع أن يساير هذا التغير ويرصد حركيته «ومن هذا المنطلق كان يتوجب الربط بين ما هو واقعي اجتماعي وبين ما هو فني متخيل، حيث يصير الجديد اعتبارا من هذا التصور إشارة إلى المعطيات الحية التي غدت وليدة التغيرات الجديدة، والتي طبعت الإشكالات المطروحة على المجتمعات العربية... كانت لها انعكاسات في جعل الرواية تتخذ تحولا جديدا من حيث الشكل والمضمون»[2].

ولم تكن هذه المعاناة مسؤولية الروائي وحده بل هي مسؤولية الجميع لذا «شرع المفكرون والكتاب العرب في وعي مخاطر الغزو الثقافي منذ مطلع الثمانينات وكان الحدث الأكبر في هذا المجال هو انعقاد مؤتمر "مواجهة الغزو الثقافي والأمبريالي

1 – فتحي بوخالفة، لغة النقد الأدبي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2012، أربد–الأردن، ص: 26.

2 – المرجع نفسه، ص: 28.

الصهيوني للأمة العربية" تونس 29 آذار 03 نيسان 1982[*]، شارك فيه عدد كبير من المفكرين الباحثين والمثقفين العرب من الأقطار العربية جميعها وقدم إليه أكثر من ثمانين بحثا في محاوره الخمسة: الخصائص القومية للشخصية الثقافية العربية، الغزو الثقافي الأمبريالي الصهيوني والاستيلاب الفكري في الوطن العربي، الجذور التاريخية للغزو الثقافي، الغزو الثقافي الصهيوني للأمة العربية في الوقت الحاضر مواجهة الغزو الثقافي في الوطن العربي، وسمي المؤتمر بمؤتمر التحدي»[1].

هذا التحدي الذي فرضه تحول، لا إداري تقتضيه طبيعة قانون التطور والملابسات التاريخية، فإنّ تحول الواقع يقع بعيدا عن كل افتراض لأنّه تتحكم فيه ظروف اجتماعية وسياسية واقتصادية وتاريخية، ومن ثم فهو تحول ثقافي بمفهوم عام «إنّ التزام الخطاب الروائي بمجرى التحول والانزياح عن أشكال سابقة يفرض مراجعة سياق ثقافي محدد للذهنية العربية ضمن ممارسات ثقافية معينة ونمط نقدي خاص»[2].

هذا التحول والانزياح في العمل الروائي يواكب المجتمع في سيرورته نحو التبدل والتغير، إما بطرح رؤية تنبّؤية أو بناء عالم متخيل يطمح إليه الكاتب ويتمنى أن يحياه أو نزوع إلى الهروب والتخفي، لأنه أصبح لا يستطيع تقبل هذا الواقع «والحماية الروائية لها طابعها الفني المميز وتشكيلها البنائي الخاص، فليست هي مجرد قص أحداث متجاورة ورص بعضها بجوار بعض دون علاقة منطقية سببية، وليست كذلك مجرد أخبار تقريرية نمطية يغلب عليها طابع السرد والبث المباشر، وإنما هي حكاية أحداث حسب ترتيبها الزمني وطابعها المكاني، وأساسها القيمي، بطريقة فنية متميزة، تتفاعل فيها الأحداث

* – الأمانة الدائمة لمؤتمر الشعب العربي، مؤتمر واجهة الغزو الثقافي الأمبريالي، مطبعة الاتحاد العام التونسي للشغل، تونس، 1982.

1 – عبد الله أبوهيف، النقد العربي الجديد في النهضة في القصة والرواية والسرد، ص: 11–12.

2 – فتحي بوخالفة، لغة النقد الأدبي، ص: 28.

وتتحرك الأشخاص وتنمو المواقف في اتجاه منطقي يفضي بالضرورة إلى نهاية منبثقة من الأحداث ذاتها»[1].

وطبيعي جدا أن أكد على قضية جوهرية متعلقة بتوالي المتتاليات السردية. حيث كانت تحتفظ الرواية الكلاسيكية بنمطية معينة تحافظ على هذا التوالي بل وتعتبره معلما بارزا من معالم الفن الروائي، حيث أصبحت هذه المتتاليات لا تظهر إلا من خلال بنية لغوية كلية، ذلك أن العمل على اللغة هو حكمة الأجيال «عندما نتعلم اللغة نرث حكمة الأجيال ذلك أن اللغة شأنها شأن أي شيء آخر قد تطورت عبر القرون، وكل كلمة هي رمز منطوق أو مكتوب في كلتا الحالتين يكون للرمز مثيرات والكلمات بالنسبة لعقولنا تعمل كمنطلقات وترتبط بإحدى حواسنا الخمس، وعلى هذا تصبح الكلمة صورة مرئية ومحسوسة أو مسموعة أو مشمومة أو متذوقة»[2]، فهي قيمة جوهرية في الرواية الجديد، لأنّ الخطاب الروائي الجديد لا يشتغل على «قصة بعينها يحكمها منطق خارجي وسياق سردي واضح»[3]، ذلك أنها ليست نزعة نقدية تحاول التأسيس لنظرية نقدية أو مدرسة أو تحاول أن تجمع مجموعة من الأدباء ليشتركوا في خصائص فنية بعينها، بل نبعت عن إبداع يكون قادرا على إيجاد علاقة جديدة بين الإنسان والعالم[4]، «وإذن فهذا الشكل الجديد للرواية الجديدة اقتضته معطيات العصر، ومتطلبات الحضارة الراهنة التي تستوجب إنشاء أدب يتلاءم معها ولا يتناشز»[5].

---

1 – صابر عبد الدايم، التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث، دراسات وقضايا، دار الكتاب الحديث، ط2011، ص: 263.

2 – نيرس دي، الأحلام تفسيرها ودلالاتها، تعريب وتعليق وإضافة الدكتور محمد منير مرسي، ص: 91.

3 – فتحي، بوخالفة، لغة النقد الأدبي، ص: 31.

4 – ينظر: صوان بوعلام، أشكال الكتابة الروائية في الجزائر بين 1920/2000، مخطوط رسالة ماجستير، إشراف: محمد بشير بويجرة، جامعة وهران، 2006–2007م، ص: 11. نقلا عن: (Alan robe grillet; pour un nouveau roman, Ed de Minuit, Paris, 1963, p09)

5 – عبد الملك مرتاض، بنية السرد في الرواية العربية الجديدة، تجليات الحداثة معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 1994، ص: 09.

لأنها لا تضعنا مطلقا، على محك المفاضلة بين شيء وآخر ولا تبعث فينا الشعور بالانتصار مثلما كان يلهمنا بذلك بطل السير والملاحم الذي اكتسب صفة النصر والخلود «ومن هنا يكتسب صورة ميزة الجدة، المتمثلة في الوعي المتحدي للصمت، والمسائل عما تخفيه كتل الجليد، هادفا إلى تحقيق التغيرات في البنى والعلاقات وأنماط الوعي والسلوك لتجديد الرؤيا وخوض معركة الصراع للمراهنة على الواقع والحياة»[1]، كذلك فالبطل أو الشخصية على حد تعبير "غرييه" ما هي إلا أصنام كرست الرواية التقليدية "الكلاسيكية" نفسها لنحتها وجعلها بارزة في الأعمال الروائية وقد عمدت الرواية الجديدة إلى تحطيم كثير من القناعات والتي من أهمها الشخصية، ثم عمدت إلى القصة وأزاحت بها عن التقعيد الذي ألفته ومدلول آخر لا يقبل قراءة واحدة وقد يجمع مجموعة من القصص في نص واحد كما أخرجتها عن الدور الرسالي الذي كان يعمد إليه المبدع مع ظهور فكرة الالتزام[2].

أصبح الغموض وتغيب المعنى هو الذي يحقق المفارقة لكونه حقق الانزياح، على مستوى البناء الفني وهو بهذا يكتسب صفة الإيجابية لأنه يسعى إلى تحقيق رؤية جمالية يكون القارئ المقياس الذي يحدد جودة العمل ولأجله يكتب المبدع ومن ثم يصبح المبدع مجبرا على توقع أفق انتظار القارئ حتى يحقق النجاح الذي يطمح إليه «فجمالية التلقي تفترض وجود أفق انتظار ينبني على معرفة المتلقي المسبقة بخصوصية العمل المقروء بمعنى الإحاطة بالميزة الرئيسية التي تميزه مع إمكانية لتركيز على غرض أدبي معين»[3].

كما ينتظر المتلقي وهو يتلقى العمل أن يحقق توافقا معينا مع أفق انتظاره «بمعنى انسجامه مع المعايير الجمالية التي تصوغ تصوره الخاص للأدب، في الوقت الذي يسعى

1 – فتحي بوخالفة، لغة النقد الأدبي، ص: 33.

2 – ينظر: صوان بوعلام، أشكال الكتابة الروائية، الجزائر، 1990–2000 . نقلا عن: مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق–سوريا، العدد 04، السنة الخامسة 1979م، ص: 421.

3 – فتحي بوخالفة، لغة النقد الأدبي، ص: 35.

فيه المؤلف إلى تحقيق انزياح عن أفق انتظار المتلقي»[1]، لأنّ الكتابة هي فعل ثقافي يتلون بقناعات قد مسها التبديل والتغيير والمجتمع في تحوله مرّ بعملية انسلاخ رهيبة انسلاخ من الماضي الذي فرض مرحلة اتسمت بالقلق والاضطراب في مقابل ذلك فرض هذا الواقع عليه إجبارية التكيف معه لكن بالكتابة يكون هذا التكيف واعيا، بإمكانه أن يستوعب الحاضر والمستقبل.

لذلك «تصاعد الإحساس بأهمية أسئلة الرواية جنسا أدبيا في التفكير الأدبي العربي الحديث في مطلع السبعينيات، وكانت آنجيل بطرس سمعان (مصر) من أوائل الباحثين النقاد الذين صاغوا هذه الأسئلة في كتاب هام هو "نظرية الرواية"1971، وتكمن أهميته في إثارته للأسئلة من قلب تجربة الرواية الإنجليزية ذات التراث العريق والتقاليد الراسخة، فقد وجدت أن الرواية تعاني من قلة النقد الجاد الموجه إليها نظرا لحداثتها النسبية بالقياس إلى فنون الأدب الأخرى»[2]، وهي أسئلة مشروعة فرضتها طبيعة هذا الفن–فن الرواية– الذي يتجدد باستمرار انفتح فجأة على كل الأجناس الأدبية، اخترق قوانين اللغة وأسلبتها «ومن ثم فالرواية تبنى على انفتاح خطابها ليتضمن أشكالا تعبيرية أخرى تقوم على السرد أو غيره، وهذا ما يعني أنها رهان التعدد كمكتوب يقتضي الاستناد إلى المخزون اللغوي الذي هو نتاج تراكم وتحصيل لعدد كبير من النصوص، ولذلك فإنّ النص أو الخطاب الذي يقدمه المبدع هو نتاج تفاعل نصوص لا حصر لها مخزونة في ذهن المبدع ويتمخض عن عملية التفاعل والتداخل لهذا النص الذي ينتجه المبدع»[3].

تظل الظاهرة الفنية ظاهرة تفرض نفسها على الفكر الإنساني على مر العصور، ففي كل جيل وفي كل زمن هناك طابع أو فن لا يُعرف سبب وجوده أو لماذا وُجد لكنه فعل ثقافي يفرض نفسه مثله مثل الظواهر الاجتماعية، فالظاهرة الاجتماعية ظاهرة تطبع

1 – المرجع نفسه، ص: 35.

2 – عبد الله أبوهيف، النقد العربي الجديد في القصة والرواية والسرد منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000م، ص: 141.

3 – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، الجزء الثاني، دار هومة، الجزائر، ط1997م، ص: 97.

السلوك العام للأفراد ولما تصبح ظاهرة عامة يلتفت إليها الناس إما بإظهار الدهشة أو الإعجاب وينقسم الناس حولها بين معارض وناكر لها وبين مرحب بها ورافض لها، وكذا هو الحال بالنسبة للظاهرة الفنية.

إن التحولات التي عرفتها الكتابة الروائية جاءت بالتدريج أي أن المتلقي عاش شكلها، وهي تتطور، تنمو، تأخذ شكلا جديدا فلم تكن كتابة تبلغنا بمقدم البحث عن الزمن المفقود، أو أنّ «يوليسيس جيمس جويس سوف يؤسس لتقنيات جديدة في الإبداع الروائي وهو الحال نفسه بالنسبة للرواية الحديثة»(1).

غير أنّ الصعوبة تكمن في نظر المهتمين بحقل السرديات في أن هذا الجنس لا يحد بحد فهو على حد تعبير باختين «الجنس الوحيد الذي هو في حالة تطور مستمر»(2)، ومن ثم فالسؤال المشروع الذي يحقق الأمان والاستمرار للدرس النقدي هو مساءلة التجربة الروائية عن الكتابة، ليس من حيث الكيفية، بل بحثا عن العلّية، وبذلك يتحقق الجواب عن مغامرة الكتابة وليس كتابة المغامرة(3)، دون أن نُبعد عن أذهاننا أن كل مغامرة الكتابة يجب أن تتضمن مضمونا تخييليا أي متخيلا.

حيث يرى جيرار جينيت «إن النص التخيلي لا يفضي إلى واقع خارج عن النص، بل كل افتراض يفترضه (وبشكل دائم) من واقع يتحول إلى عنصر تخيلي»(4).

ومن هنا فكل جهد نقدي ينصب على محاولة تقريب المفاهيم النظرية الغربية على النص العربي هي محاولة بعيدة عن جادة الصواب خاصة الإغراء الذي قدمته الثورة المعرفية التي أسس لها الاتجاه الشكلي، فإنّ الانقياد وراء هذا البريق المعرفي يجعل

---

1 – ينظر: العلام عبد الرحيم، وآخرون، سؤال الحداثة في الرواية المغربية، ص: 110.

2 – بوعلي عبد الرحمن، الرواية العربية الجديدة، منشورات كلية الأدب والعلوم الإنسانية رقم 37، سلسلة بحوث رقم11 وجده– المغرب، ط2001م، ص: 07.

3 – الحداثة آليات التجديد والتجريب. نقلا عن:

Pierre et made lein caminaroem, metaphore et nouveau roman nouveau roman, hier aujourd'hui, problèmes généraux co: U.G.E, 1972, p 256.

4 – جمال بوسلهام، الحداثة وآليات التجديد والتجريب في الخطاب الروائي الجزائري، ص: 193. نقلا عن:

Girard Genette, Fection et diction, Edition du Seuil, Paris, 1991, p: 101.102.

المتتبع يعيش انفصاما ثقافيا، لذا «فالإبداع دائما سابق على التأمل النظري، والعمل الفني الأصيل هو قانون نفسه ومشروع ذاته، فهو يخلق نظريته ولا تخلقه النظرية»[1].

1 – عادل مصطفى، دلالة الشكل –دراسة في الاستيطيقا وقراءة في كتاب الفن–، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط01، 2001، ص: 29.

3.الحداثة في الرواية الجزائرية:

اعتقد أنّ أهم مظهر من المظاهر التي وسمت الرواية بالحداثة هي اللغة فتحول اللغة من نظام إلى نظام آخر هو الذي سمح للرواية أن تسلك مسارا جديدا محايثا لتطور الفكر اللغوي الفلسفي «ربما بدا الغرب من خلال التوالي الإجرائي، الذي يمنح أصوله من أطر فكرية وفلسفية محددة باعثا على القول بأنه "يكتب ليقرأ" وهو الإطار الذي أسند إليه "دريدا" تصوره لمفاهيم الكتابة في محاولة جاهدة لدفع "التمركز الصوتي" الذي كان عناية بالكلام على حساب الكتابة، الأمر الذي حذا بالفكر العربي المعاصر إلى إعادة تعريف الكتابة، بالشكل الذي يتسع فيعطيها الأولوية المزعومة التي كانت لها كما يشير إلى ذلك "دريدا" ويرى "تودوروف" للكتابة معنيان ينحصر الأول في كونه النظام المنقوش للغة المدونة، أما في معناها العام فهي: "كل نظام مكاني ودلالي" يحيل على معنى يستشفه القارئ من هيئة النظام أو من أبعاده المختلفة وهو الشرط الذي يحول العالم وعناصره المرئية إلى كتابة من نوع خاص، حتى وإن غاب عنها شرط النظام أو الإرادة المنظمة»[1].

فالتحولات التي عرفتها اللغة وانفتاح الخطاب الروائي على الأجناس الأدبية الأخرى وكونه يفضي إلى واقع خارج النص بل يفترضه من واقع يتحول إلى عنصر تخيلي هي معالم بارزة للنص الروائي الحداثي، هذا الواقع الذي يستند إلى معطى عبثي معروف يصبح على الورق واقع تفيء منه ظلال التاريخ والأسطورة والتراث... وهي التفاعلات التي حاول النص الروائي الجزائري أن يستغلها في كثير من النصوص حيث بدأت تتشكل معالم فن روائي يستغل هذه العناصر شيئا فشيئا، «لئن كانت العودة إلى التراث هي جزء من بداية تغيير المتخيل الذي بدأ مع الحوات والقصر الذي وظف الأسطورة واستثمار

1 – حبيب مونسي، فعل القراءة، النشأة والتحول، ص: 138. نقلا عن: فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، ترجمة: يوئيل عزيز، ص: 34، عبد الله إبراهيم، التفكك الأصول والمقولات، ص: 74، عيون المقولات، ط01، 1990م، المغرب.

السيرة الهلالية من خلال الجازية والدراويش التي استكملها الأعرج واسيني في نوار اللوز بطريقة فنية أعادت للكلمة الحركة والحياة، فإنّ أكثر ما في هذه العودة من إيجابية هو إعادة الروح بعد حالة من الإشباع في نقد الواقع السياسي والاجتماعي والثوري.

ويبدو أنّ مسألة تغيير المتخيل تبدأ أساسا من حالة الإشباع هذه وتتأكد ليس من خلال الكف عن التعرض إلى هذا النوع من الموضوعات، ولكن بالانتقال من سؤال الأشياء إلى سؤال اللغة، بإعطاء بعد آخر للفاعلية التواصلية وفي هذا السياق تكتسي الحوارية أهمية قصوى في التعبير عن هذه الفعالية الجديدة لأنها تمكن القارئ من التعامل مع مناهج حديثة في استنطاق النصوص الروائية من أجل الكشف عن تحولات القيم الجمالية في الرواية والإبداع عامة»[1].

وهي مهمة صعبة في بيئة ثقافية غير مهيئة لقبول هذا التحول خاصة إذا كان الفكر في هذه المرحلة متعلقا بقناعات راسخة أصبحت من بين الثوابت التي يجب أن يحافظ عليها المجتمع، فالتوجه الأيديولوجي أكبر عائق يقف أمام أي تغير هذا التوجه الذي سخّر المبدع له قلمه وسعى الناقد إلى توجيهه وإثرائه، بل والدعوة إليه، فكثير من النقاد رجّح نصا أو أخّر آخر بسبب مضمونه وعدم اهتمامه بالطبقات الكادحة وعدم التفاته إلى الواقع ونقده وبشر به الخطباء على المنابر، وهلل له الساسة وصار الخروج عنه عقوق والوقوف ضده مروق، وبالتالي وجهت نظرة القارئ ورُبّي ذوقه الفني على التعامل مع مضامين كان يعتقد أنها تعكس طموحه واعتقد بعض المبدعين أنهم تمكنوا من الوصول إلى توقع أفق الانتظار الذي يطمح إليه القارئ، «وما تجدر الإشارة إليه هو أن الكُتّاب في ما ألقي عليهم من مسؤوليات على مستوى الثورة الثقافية على أقل تقدير، خاصة عندما لجأت الرواية إلى معرفة بعض قضايا الثورة تعاظمت هذه المسؤولية من خلال هذه الوصفة التي تقلدتها الرواية في بداية السبعينيات في الوقت الذي كان فيه الكتاب يترنّحون

1 – آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ص: 86–87.

بعد في مدار تجديد الكتابة وتملك طرائق الأنواع الحديثة فيها وترسيخ قواعدها فيها»[1]، هذا حال النص أما حال النقاد والقراء فقد كانوا «يتحسسون تلك الأهمية والدور الذي تلعبه هذه الظاهرة حتى توهم الطاهر وطار نفسه سلطة كاملة، تضاهي السلطة السياسية تمثيلا لا حصرا»[2].

لذا فالخروج عن هذا الإطار أمر صعب، ثم إنّ طبيعة التغير الثقافي في طبيعتها تتطلب التدرج في الخروج عن المألوف، وهي لاحقة للحظة التشبع، فعندما استهلك النص الأيديولوجي فترة زمنية كافية أوقعته في التكرار والرتابة أصبح من الضروري إدخال مضامين جديدة للخروج عن هذه الرتابة وتعود القارئ بالتدريج على قبول هذه المضامين «وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن المحتوى الواقعي والأيديولوجي.. لم ينضو تحت شكل واحد متواتر مكرس وإنما استطاعت النصوص أن تؤسس فضاءات مغايرة جلبت إليها القارئ فيقربنا بتجارب منفتحة على الأشكال السردية المختلفة، فكان مثلا الانفتاح على التراث الشعبي الشفوي والموروث الحكائي العربي، جزءاً من صياغة متخيل يحيل على تعدد هائل من خلال حوارية أصبحت أحد مفاتيح قراءة الرواية الجزائرية»[3]، وأصبح التحالف الموجود بين السلطة والثقافة أو بمعنى أدق ثقافة السلطة تزول شيئا فشيئا وباتت جذوة شعلتها تنطفئ وتتلاعب بها الريح «ولا يغيب عن نظرنا أن السياسة لا تحيد، ولا يمكن لأية محاولة أن تحيدها عن الطريق، طالما بقيت دوافعها في ضمير يعي، وفي عقل يدرك وفي قلب يشعر، أو بعبارة أخرى طالما كانت دوافعها متصلة بالأفكار»[4].

لذا فاعتماد التراث له مرجعية ثقافية في ذهن القارئ والبنية الثقافية للمجتمع ويمكن أن يجعل الثابت المألوف متغيرا ضمن سياقه الثقافي لقربه من ثقافته، ويطمئن أن يتنازل عن تعصبه الأيديولوجي لقيم أخرى تحقق له الاطمئنان، لأنّ الحديث عن حداثة الرواية

1 – جمال بوسلهام، الحداثة وآليات التجديد والتجريب في الخطاب الروائي، ص: 96.

2 – ينظر: حوار مع الطاهر وطار جريدة الخبر، 4292، ص: 21.

3 – آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص: 86.

4 – مالك بن نبي، الصراع الفكري في البلاد المستعمرة، دار الفكر الجزائر، دار الفكر دمشق، سوريا، ص: 26.

الجزائرية لا يعني انفصالها عن سياق حضاري وثقافي عام العربي منه والأوروبي، لأنّ الكاتب الروائي قارئ جيد ومن ثم اطلاعه على التجارب العربية والعالمية هو الذي دفعه إلى مغامرة الكتابة والتخلي عن كتابة المغامرة وهو الأمر الذي دفع به إلى البحث عن محاولة بعث الرواية الجزائرية وحاول التأسيس لآليات جديدة غامر من خلالها بالثورة على النموذج الكلاسيكي الذي فرض عليه أن يبقى خارج النص مبشرا بنجاح الأيديولوجيا التي تتبناها المؤسسة الرسمية وذهنية اجتماعية لا تقبل التعدد والاختلاف، كل هذا دفعه إلى محاولة تفكيك هذه المعايير الأيديولوجية الاجتماعية ويصبح مشاركا فعالا في الخطاب السردي بضمير المتكلم المفرد "أنا" لينتج نصا تتداخل فيه الأسطورة بالواقع «فالرواية الجديدة بحث عن منطقة جديدة في الكتابة الروائية الجزائرية من خلال قيامها على التوظيف الفني للغة، ضمن نص تتداخل به نصوص أسطورية وواقعية»[1]، لم يألفها النص الكلاسيكي.

لذا أظهر الروائي الطاهر وطار استغرابه ودهشته بل وقف موقفا معارضا من هذا النوع من الكتابة وعده تهافتا من أجل الظهور لجيل الشباب أما الرأي الذي يرى بأنهم حديثي التجربة[2].

أما الروائي رشيد بوجدرة فقد أدرك بأن هناك شيًا مغايرا شيئًا جديدًا «عندما أقرأ الرواية الجزائرية الجديدة رواية الشباب خاصة أشعر بأنّ هناك شيئا جديدا المواضيع التي يتطرقون لها أصبحت عكس المواضيع التي عالجناها، الرؤية غير الرؤية التي واجهتنا نحن كذلك الكتابة واللغة بشكل خاص نجد أنها تغيرت كثيرا، أصبحت لغة سريعة»[3].

هذا الشيء الجديد الذي لاحظه الروائي رشيد بوجدرة هو إفراز التحول السياسي ونتيجة حتمية للحراك السياسي نحو إرساء نظام ديمقراطي والذي يكفل التعددية الفكرية

---

1 – سنقوقة علال، المتخيل والسلطة منشورات الاختلاف الجزائر، ط01، 2000م، ص: 178.

2 – ينظر: حوار مع الطاهر وطار جريدة الخبر، 4292، ص: 21.

3 – مجلة الاختلاف، حوار مع رشيد بوجدرة، رابطة الاختلاف، الجزائر، العدد01 جوان 2002م، ص: 28.

والسياسية فتباينت وجهات النظر وأصبح النقاش يدور حول كل ما كان مقدس أو ممنوع، حول السياسة والتاريخ والدين والشرعية «والواقع فإنّ في هذه المرحلة الانتقالية تمّ تعديل الموقف اتجاه "مبدأ الالتزام" كنتيجة حتمية للتعبير الملحوظ وبالتالي تأكيده فلم يعد قرين تيمة النص وحدها ولا...الخطاب الأيديولوجي الأحادي والمجتمعي المرجع فيه، وهذا ما يعني أن مضمون الخطاب الروائي توجه إلى مسألة أزمة الحرية السياسية والديمقراطية، نتيجة تحول القناعات لدى الكُتاب الروائيين الذين أسسوا للكتابة الروائية والذين اتبعوا خطواتهم، إنه منعطف حاسم نراه يندرج في خط تعميق مسيرة التحديث الملزم بالمراهنة على التجريب والتجديد وتوخي التغيير والاختلاف وذلك يأخذ الكاتب على عاتقه ملء عمله وإعادة تقويم ذاته أيضا، وهذا ما جعل مسألة الجمالية الشعرية تشغل حيز الصدارة مما يعني تحول الاهتمام إلى بنية الشكل الروائي لأنه المسؤول عن أدبية النص الروائي»[1].

ولعل العينة النصية لرواية "التطليق"[2] لرشيد بوجدرة تحيلنا على هذه المعاني، إذ التطليق فعل يحدث لفك عصمة شرعية مفروضة في نسق ديني واجتماعي وهي الخروج من وضع اجتماعي إلى وضع آخر هذه الرواية التي «صور من خلالها عالم البرجوازية في تناقضها وتفككها من خلال معالجة محاور أساسية ثلاثة هي السياسة والجنس والدين، بشكل ما يستدعيه كل محور من قضايا وأفكار»[3].

لذا كانت بداية التسعينات مرحلة الوعي بمسألة الأيديولوجية والمجتمع والتاريخ وتغيرت كثير من القناعات فتعالت الأصوات مطالبة بالتغير وتبدلت القناعات وامتلك المبدع الجرأة على نقد الواقع «ولقد لاحظ باختين في دراسته لروايات دوستو فسكي أنّ المظهر المتعدد والأصوات فيها وأنواع الوعي...، والمميزة والنغمات المتعددة التي تميز الأصوات بعضها عن بعض إنما راجع إلى أن دوستويوفسكي لم يجعل الشخصية مجرد

1 – جمال بوسلهام، الحداثة وآليات التجديد والتجريب في الخطاب الروائي الجزائري، ص: 123.

2 – رشيد بوجدرة، التطليق، ترجمة، صالح القرماوي، دار سراس للنشر، تونس، باريس–فرنسا، 1982.

3 – رماني إبراهيم، أسئلة الكتابة النقدية، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 146، د.ط، د.ت، ص: 124.

موضوع لوعيه، بل يقدمها على أنها وعي آخر، وهي لا تكف عن التجاوز عن باقي الشخصيات ومع ذواتها ووعي البطل لذاته وعي يضم عالم، الأشياء بأكمله، ولا يمكن أن يكون إلا مجاورا لوعي آخر كما أن حقل رؤيته لا يمكن أن يكون موضوعا إلى جانب حقل رؤية الآخر وأيديولوجية لا يمكن أن تكون إلا مجاورة لأيديولوجية أخرى، والكاتب لا يستطيع أن يقيم تضادا إلا بين هذا الوعي الذي يشمل كل شيء وعالم موضوعي هو عالم ضروب الوعي الأخرى»[1]، ولا يمكن أن يتحقق هذا التحول والتجاوز في الفكر الإنساني إلا بالاحتكاك والتجاوز الذي تفرضه الحوارية وما ينجر عنه من تعامل على مستوى الفكر والوعي واللغة «ومن منطلق هذا التحول سجلنا بداية تغير المتخيل في الرواية الجزائرية ليس من باب الإسقاط –الأدب الروسي– ولكن لتشابه الظروف التاريخية الذي غالبا ما يخلق نفس الظواهر ونفس التحولات في بلدين مختلفين»[2]. هذه التحولات التي دفعت بالناقد الجزائري إلى مساءلة المتون الروائية الجزائرية"هل هي بنت الحادثة التاريخية كما وقعت فعلا"؟ أم هي بنت المخيال والمخيالية الجزائرية؟ أم هي هي بنت لكلتيهما؟"[3].

وللإجابة عن هذه الأسئلة استند على مساءلة نص "ذاكرة الجسد" فرأى بأنه نص حقق تجاوز التجاوز تجاوز واقعه إلى مقصدية يصعب القبض عليها وتحديد هويتها[4].

ويرى مؤلف المتخيل في الرواية الجزائرية بأنّ الروائي حبيب السايح في روايته "ذاك الحنين"[5] بأنّ مشروعيتها الحداثية استمدتها من لغتها ليس بالنسبة لصاحبها فقط بل

---

1 – آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص: 90.

2 – المرجع نفسه، ص: 91.

3 – بشير بويجرة محمد، دراسات جزائرية، المخيال المرجعية، مقاربة حول المتخيل والواقعة التاريخية "ذاكرة الجسد انموذجا"، العدد 02، مارس 2005، جامعة وهران، ص: 152.

4 – المرجع نفسه، ص: 162.

5 – حبيب السايح، ذاك الحنين، دار الحكمة، الجزائر، 1997.

بالنسبة للرواية الجزائرية التي اتخذت الحوارية فيها بعدا انطولوجيا[1]، في لونها تكرس مبدأ الحوارية والتعددية، كما تساعد على اتساع الوعي ليصبح «قادرا على استيعاب أشكال وعي الآخرين المساوية له في الحقوق، كما تبرز فعالية المؤلف في إفساح المجال أمام كل واحد من الشخصيات المتصارعة لأنّ تبلغ أقصى قوتها، فهو يسعى لكشف وتطوير ونشر كل الإمكانيات الفكرية والمعنوية الكامنة، فالشخصيات تتجادل فيما بينها»[2]، وبذلك تزول الحدود بين الشخصيات الروائية وتصبح السجال الفكري والتوجه الثقافي هو الذي يفرض نفسه، بدل التركيز على شخصية معينة ومحاولة تتبعها وإفضاء النبل والمثالية عليها لتتحكم في مصير الرواية منذ الوهلة الأولى، فقد أصبحت المعايير التي يحتكم القارئ إليها هي مقدرة الشخصية على الإقناع، بفكرها وسلوكاتها بعيدا عن النمطية أو المثالية التي تبعدنا عن واقع الشخصية أو نلبسها ثوبا ليس على مقاسها.

إن «انفتاح الرواية على ما لحق باللغة وطرائق التعبير من تطور قد يكون ذا وظيفة مزدوجة فهو من جانب تعكس تحول الرواية ذاتها أي تحول شكلها ومادتها ووسائل التعبير فهي ليست أداة للتعبير فحسب، وإنما أيضا مادة للاشتغال، ستمكن الكتابة الروائية من أن تصبح في الغالب كتابة تجريبية تعيد إقامة صلاة جديدة بالتراث وصلات جديدة بالمتخيل في خصوصياته وفي أبعاده الكونية»[3].

وتكمن أهمية اللغة في قوة الإدراك من خلال العلاقة بين الإدراك ومادته والذات المدركة والوسيط المسؤول عن تجاذب هذه الآليات هي اللغة «ولما كانت اللغة تلعب دورا حاسما في كل العناصر (لا تدرك المادة، والإدراك الذات إلا بلغة ما) فقد أصبحت هي القدرة والمثل لمختلف العلوم، خاصة الإنسانية منها فباللغة تعرف العالم وبها تبنيه، وهكذا فما نعرفه من العالم يتم تحديده من خلال اللغة المستخدمة في تحديده، وبهذا لم تعد

---

1 – ينظر: آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص: 91.

2 – آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، نقلا عن: ميخائيل باختين، شعرية دورستويوفسكي، ص: 96.

3 – عقار عبد الحميد، الرواية العربية "إشكالات التخلف ورهانات التحول، ندوة مجلة الآداب، ع817، تموز 1997م، ص: 59.

اللغة وسيلة سلبية لنقل الأفكار والمفاهيم القبلية، إنما هي الأساس الفاعل المنتج لهذه المفاهيم التي تنتقل بواسطتها»[1].

إدراك الذات للواقع هو الذي دفع بالمجتمع الجزائري إلى الحراك السياسي والاجتماعي سنة 1988 ليحقق فترة انتقالية سياسيا اجتماعيا وثقافيا مع التأكيد على أنه يجب التمييز بين الحداثة إبداعا والحداثة منهجا (المدرسة أو التيار الفكري والأدبي الخلفية الاجتماعية والسياسية)[2].

هذه الفترة فرضت بالضرورة رغبة التجديد والتجاوز بالنظر إلى الحداثة كسؤال للكتابة خاضعة لإرغامات سوسيوتاريخية واجتماعية وثقافية ومن ثم مساءلة الواقع قصد فهم هذا التحول الذي يطال البنى الاجتماعية والذوات الفردية في تعدد المشارب واختلاف وجهات النظر.

ومن هنا دخلت مسألة الحداثة في الخطاب الروائي الجزائري في مجموعة من العلاقات متشابكة تداخلت فيما بينها إلى حد الغموض في كثير من الأحيان وفي كثير من المواقف متعلقة بالصراع الداخلي في شقيه السياسي والثقافي وما نتج عنه من مظاهر اجتماعية يضاف إلى هذا علاقة الرواية في ذاتها كونها جنسا أدبيا عليه أن يساير ما يحدث من تحول في الرواية العربية والعالمية وما حققته من إنجازات كما وجدت نفسها وجها لوجه أمام سطوة الماضي وتعفن الراهن الذي يتحرك بسرعة دون معالم واضحة ومستقبل منشود لم تتحقق أسبابه بعد «لئن كانت طبيعة الإسناد تعكس الوقائع المتخيلة التي تدور حولها الرواية، وتحيل إلى غموض رؤية المؤلف حول ما جرى في الجزائر طيلة مراحل الأزمة في التسعينيات فأنها كذلك، ومن منطلق التجريب في الكتابة الروائية، من أجل الخروج من أزمة الرواية التي طغت على هذه المرحلة تعكس هاجس مرتاض

---

1 – ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا أو مصطلحا نقديا، ص: 68.

2 – ينظر: العلام عبد الرحيم وآخرون، سؤال الحداثة في الرواية العربية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 1999، ص: 144.

في البحث عن لغة مغايرة حتى وإن كنا نفترض كذلك أنّ تصوير واقع التنافر باسم الدين لا يمكن أن يعبر عنه إلا بلغة الدين الذي يُشكل الإنسان أحد وجوهها، فحين نُصدم في أفقنا نلجأ إلى الماضي لنستلهم منه حتى اللغة التي نتكلمها، لذلك نجده يتمثل لغة التاريخ محاكمة التاريخ، فيغوص في الوقائع ويتتبع أسبابها ويحاول أن يصل إلى الحقائق من خلال المقاربة والتحليل، وتلك لغة المؤرخ التي تتداخل مع لغة الحكي لتجعل القارئ يتابع الرواية بعقل الشغوف بالحقائق وخيال المستمتع بالغرائب»[1].

بالنظر إلى الفترة الزمنية التي كتب فيها نص مرايا منتطية-وهي فترة التسعينيات- استنادا إلى الإهداء الذي وجهه المؤلف «إلى الذين كانوا يُغتالون ولا يدرون بأي ذنب يغتالون، وإلى الذين كانوا يغتالون ولا يدرون لأي علة يغتالون»[2] فهي رسالة واضحة تهيئ المتلقي وتحفزه للقراءة من أجل الوقوف على الراهن من خلال فعل الكتابة وسحر المتخيل، انطلاقا من حرصه على معرفة هذا الواقع وحاجته الملحة لأن يعرف من الآخرين ومن هم أكثر قدرة على فهم الواقع وطبيعة العلاقات والتي تؤسس له وخلفيات هذا التحول.

يأتي العنوان الذي يعتبر عتبة نصية يقف عندها المتلقي لتحديد مضمون الخطاب، باعتباره مؤشرا يحيله على بنية محتملة، بل هو مفتاح الخطاب الذي يقرأ من خلاله النص، فكلمة "مرايا" شيء مادي وظيفته الأساسية عكس الصورة، بوضوح وصفاء وهو المتوقع لكن هذه المرايا "متشظية" أي مشققة مبعثرة لذا فهي غير قادرة على أن تعكس الصورة بوضوح وتخلت عن الوظيفة الأصلية التي لأجلها وجدت، فقد أصبح هذا الواقع غير واضح المعالم عصي على القبض عليه ومحاولة وضعه أمام مرآة عاكسة لنرى جزءا من هذا الواقع أو بعضه لكنه مورسوم بالغرابة والتناقض فهو كأنه صورة أمام مرآة أصابها العطب ولم تعد تعكس الصورة بشكل واضح «باستطاعتنا إذن أن نخاطر

1 – آمنة بلعلى، المخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص، 121.

2 – عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية، دار هومة، الجزائر، 2000.

فنقول: الفن أقرب إلى كونه تنهيج (Stylisation) الواقع، وترقي الوجود وإبداع الأشكال منه إلى كونه "إنتاج الجمال بإعمال كائن واعٍ كما ورد ذلك في عبارات لالند"»[1].

تطرح الرواية الجزائرية المعاصرة مسألة العنف الذي شهدته الجزائر خلال فترة التسعينيات «دون أن تحدد أسبابه ودوافعه، فإنها تشير ضمنيا أو علنيا إلى عنف آخر مثله، هو فساد السلطة، ويتمثل الفساد في سوء استخدام السلطة أو النفوذ العام بهدف الانحراف إلى غايته، وذلك لتحقيق المصالح الخاصة أو الذاتية بطريق غير شرعية، ودون وجه حق»[2].

وهو صراع أزلي عرفته المجتمعات الإنسانية منذ قيام الدولة، إنه صراع ضد الاغتراب السياسي، الذي يفرضه انفصال الدولة عن المجتمع، فإنّ كل المجتمعات الحديثة صنعت اغترابها بنفسها «وترسيخه يشكل المسافة المفضية لا محالة إلى اكتشاف المسيرة التي يتعرف من خلالها الإنسان إلى ما يجعله إنسانا مع سائر البشر، وإلى ما يكونه ككائن اجتماعي إذ لا ينبغي أن ننسى أن اختيار المجتمع ضد الدولة إنما هو اختيار مستبق للوهم؛ لذلك يجب أن لا نسقط من حسابنا بأن اختيار الدولة إنما يمثل بطريقة ما، إرادة مجابهة طبيعة الصلة التي تبقى المجتمعات في وحدتها لم يكن أمامنا إذن سوى الاختيار بين الوهم المجرد والحقيقة المحتومة للقهر»[3]، هذا القهر الذي دفع بالروائي الجزائري إلى تأمل هذه الفترة والعودة بذاكرته إلى الفترات التي سبقتها منذ الاستقلال متتبعا أطوارها فوجدها رمزا من رموز العنف والقهر لذلك أصبح أكثر توقا إلى سلطة عالية تسعى لتحقيق سعادة المجتمع وتكريس نظام ديمقراطي يكفل حرية الفكر أولا ثم يقر حق

---

1 – دي هويمان، علم الجمال، ترجمة: ظافر الحسن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 1975م، ص: 118.

2 – الشريف جبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيولوجية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، أربد– الأردن، 2010م، ص: 166.

3 – مارسيل عوشية، وبيار كلاستر، أصل العنف والدولة، تقدم وتعريب علي حرب، دار الحداثة، لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، 1982م، ص: 200–201.

التعددية ويؤمن بمبدأ الاختلاف، «وقد استطاع النص الروائي الإشارة إلى عنف السلطة وتعرية ممارساتها القهرية، وإن جاء الحديث عنها متفاوت من نص إلى آخر، فبينما شكلت وحدها تقريبا موضوع الرواية كما في (دم الغزال) و(كراف الخطايا) و(امرأة بلا ملامح) واحتلت فصلا أو أكثر كما في (ذاكرة الجسد) و(الشمعة والدهاليز) وحضرت لإشارة متفاوتة مع كثرتها في (سيدة المقام)»[1].

هذا النوع من الروايات التي اختلط فيها التاريخ بالمتخيل والماضي بالحاضر خلق نوعا من لاتوازن من حيث المضامين كما عكس تبدلا واضحا في طريقة الكتابة ذلك أن «الذكرى لا تعلم دون استناد جدلي إلى الحاضر، فلا يمكن كإحياء الماضي إلاّ بتقيده بموضوعية شعورية حاضرة بالضرورة بكلام آخر، حتى نشعر أننا عشنا زمنا، وهو شعور غامض دائما بشكل خاص، لابد لنا من معاودة وضع ذكرياتنا شيمة الأحداث الفعلية، في وسط من الأمل أو القلق في تماوج جدلي، فلا ذكريات بدون هذا الزلزال الزمني، بدون هذا الشعور الحيوي، حتى في الماضي الذي نعتقده ممتلئا، فإنّ الذكر، السرد، المساورة، تفيد وضع الفراغ في الأزمنة غير الفاعلة، إننا حين نتذكر بلا انقطاع، إنما نخلط الزمان غير المجدي وغير الفعال بالزمان الذي أفاد»[2]، في حين يظل الزمن الحاضر غير واضح المعالم خاصة إذا كان هذا الحاضر مفاجئً مضطربا اختلط فيه التغير بالمغامرة نحو المجهول، يسحق بعنفه كل شيء دون أن نعرف لماذا؟ ومن الذي يقف وراء هذا التحول «يهرب منا باستمرار إنه مثل..نهر هيراكليس الذي لا نسبح فيه مرتين، فنحن لا نكاد نحيا اللحظة، حتى تصير في وعينا ماضيا زمنا مفقودا.

إذا كنا لا نملك وعيا واضحا بالزمن الحاضر لحظة حضوره ولا يمكننا استعادته بكامل زخمه عن طريق الذاكرة، فمعنى ذلك أننا فعلا كما يقول كونديرا "نموت دون أن

---

1 – الشريف جبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيولوجية في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص: 166.

2 – غاستون باشلار، جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد خليل، ص: 47.

ندرك كنه ما عشناه"»[1]، والإدراك هنا بشكل عام كما تمت مناقشته سلفا، أي إدراك الواقع الذي يدفع بنا إلى التأسيس إلى معرفة كلية بالإنسان لأنه جوهر الوجود وهو المسؤول عن هذا التحول والفاعل فيه «لاشك أننا لم نعد نتصور اليوم تكون المعرفة بالإنسان من دون سلطة تنشئ غيرها، أو سياسة تختفي وراءها، ولكن المعرفة تطمح إلى الكلية، وتستند إلى مكتسبات البشرية جمعاء، وإلا لانعدم العلم وأصبح الحوار مستحيلا وهو عبث»[2].

وهو حوار عام يتضمن سؤالا معرفيا يؤسس للدين والأخلاق والسياسة والمجتمع والثقافة والحياة بشكل عام، وهي اللحظة التي توقف عندها الروائي الجزائري موقف دهشة وعجز «هذا العجز وتلك الاستحالة التي تضرب الإنسان مثل إعاقة روحية أو مأساة وجودية هي ذاتها التي حاولت الكتابة والإبداع بصفة عامة ترويضها وتجاوزها، ألا يحدث أن نقف مشدوهين أمام لوحة فنية حيث يبدو لنا الزمن وكأنه توقف، وحيث ينجلي أمامنا المشهد الشكلي وكأنه لحظة خالدة الحضور؟ ومن منا لم يشعر بعد قراءة بضعة صفحات من مطولة مارسيل بروست بأن "الزمن الضائع يعود فجأة مفعما بفتوة الحاضر وعنفوانه"»[3]، الذي انعكس سلبا على الذات المبدعة فرسخ فيها الأنانية والنزعة الفردية فأنتج شوفنية مهلهلة «نلاحظ استفحال نوع من الصراع السلبي الذاتي الأناني داخل وعينا، مما دفع بالكثير إلى تأبط النزعة الفردية المبالغ فيها وذات التأثير السلبي على المسيرة الواقعية للذاكرة الشعبية وهجومها، بما تتميز به تلك النزعة من شوفنية مهلهلة التي لا نجد لها تبريرا منطقيا غير سيطرة الأنا والتضخم من المواقف على حساب التفهم

---

1 – محمد الصغير حنجار، الكتابة والذاكرة، دراسات مغاربية، عدد12، 2000م، ص: 28.

2 – مارسيل عوشيه، وبيار كلاستر، أصل العنف والدولة، ص: 60.

3 – محمد الصغير حنجاز، الكتابة والذاكرة، ص: 28–29.

الواعي والمعايشة الحقيقية للفترات الزمنية قصد إيجاد الصيغة المناسبة لكل فترة على حدة»[1].

هذه لحظة بدأ عندها المجتمع يتهاوى نحو نقطة اللانهاية وبدأت ترتسم معالم لحظة الحاضر الذي لم يكن أحد يتوقعه إنها لحظة بدأت تتمظهر على مستوى الكتابة فأنتجت لنا نزعة فردية شوفنية، أدركها الروائي فانعكست على طريقة تعامله مع النّص الروائي لكننا مع الحاضر وعلى مستوى الوعي أحسّ المجتمع الجزائري بخيبة الأمل والحسرة «إذ بين الماضي الحي والمستقبل تنتشر منطقة من حياة ميتة، فلا يكون الأسف ولاشعور الخسارة شديدين في أي مكان آخر مثلما يكون حالهما هنا على هذا النحو يكون الزمان حسيا بالنسبة إلينا ويكون محسوسا أكثر في حالات القلق والافتكار بالموت، لا نعني القلق من هذه الآلام أو من هذا التخلي، بل نعني القلق من أن لا نعود شيئا يذكر، وأن يتهدم على هذا النحو، عالم بأسره فمن لم يشعر بهذه الفكرة التي تدخل النفس كشفرة قاطعة؟ ويكون القطع بالغ السرعة بحيث لا يكون مؤلما، لكن القلب يدركه في الأعماق، ويشعر أنه مغلوب ومنقوص، والحال من يفتكر الموت حقا لا يمكنه فعل ذلك إلا شاحبا، إنها فكرة وجيزة وشبه سرية، حادة مثل همس القوس بين يدي أو ديسيوس (Odysseus) عندما يسمعه الزاعمون»[2]، والأغرب من ذلك عندما يجعل من يصنع الموت في معترك حياة متناقضة حاول كل طرف التملص من تحمل المسؤولية وهو المعنى الذي طغى على الرواية الجزائرية إبان هذه الحقبة «لا توظف الرواية شخصيات محددة ترمز للفساد أو تقوم بدور العوامل القائمة مقام السلطة تؤدي وظيفتها بعيدا عن الشرعية، إذ أن معظم نصوص المدونة حينما تعرض الفساد توظف ضمير الجمع (هم) وهو مجرد علاقة لسانية

---

1 – بشير بويجرة محمد، بنية الخطاب الروائي الجزائري (1970–1986)، المؤثرات العامة في بنيتي الزمن والنص، الجزء الأول، دار المغرب للنشر والتوزيع، 2001–2002م، ص: 73–74.

2 – غاستون باشلار، جدلية الزمن، ترجمة: خليل محمد خليل، ص: 48.

غير محددة، تسند إليه صفات مثل (السرقة، اللصوص، النهب)، وغيرها من أسماء وأفعال الفساد»[1].

ولعل ذلك شعور عام نابع من دهشة المجتمع من تحول عنيف في ظرف لم يكن في الحسبان ولم يتوقعه أحد أن يكون بالصورة التي حدث بها ومن ثم ابتعد الروائي عن التشخيص ليحقق مشاركة وجدانية مع القارئ «وفكرة تعليق القراءة هي أن النص يجعل القارئ بين جملة وأخرى يستعيد تجربة ما، وينطلق هذا كله من فكرة ديناميكية الخيال، أي أن الصورة الفنية، والمكان الأليف والذكريات المستعادة ليست معطيات ذات أبعاد هندسية بل مكيفة بخيال أحلام يقظة المتلقي على ما يؤكد باشلار، وهناك القراءة بالمشاركة وجدانيا، ولعل هذا ما أشار إليه ابن طباطبا "والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها"»[2].

ومن هنا كانت اللغة هي الأقدر على خلق هذا التوافق الذي يجعل المبدع والمتلقي في خندق واحد، لأنّ الواقع في تحوله اكتسب نزعة تصادمية غامضة، ويظهر من خلالها الشعور بالندم وخيبة الأمل فقد كان المثقف شاهدا على هذا الفساد، مشاركا من خلال عجزه على القدرة بالنهوض بمسؤوليته الأخلاقية والاجتماعية في الترشيد والتوجيه وأخذ القرار «حضرت جنازة الرئيس، ولعنة السياسة والسياسيين ولعنتُ نفسي لأنني سرت وراءهم على حسن نية ظنا مني بأن هذا الوطن في خطر، وما كان الوطن يوما في خطر، أي والله، إن هي إلا أزمة مفتعلة من صنع بعض شياطين السياسة»[3].

ومن ثم بدلا من أن يكون فاعلا في هذا الواقع المتعفن بكل وجوهه المسيء بالأفعال الغامضة والسلوكات المشبوهة، فكان المثقف كبش فداء في صراع لم يكن طرفا

---

1 – الشريف جبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيولوجية، الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، 2010م، ص: 166.

2 – أحمد حيدوش، النص الأدبي بين المبدع والمتلقي (وجهة نظر نفسانية)، التبيين، تصدر عن الجاحظية، العدد 06، 1993.

3 – مرزاق بقطاش، دم الغزال، القصبة للنشر، الجزائر، 2002م، ص: 101.

فيه وعندئذ أدرك المبدع الهوة السحيقة التي وقع فيها وعندها أحسّ بأن عليه أن ينطلق من وعي المفارقات ليحقق توازنه بدلا من وعي الانسجام الذي اعتقد أنه يعيشه، أدرك بأن «يكون الكاتب ضمير أليس لمجتمع ولكن على الأقل ضميرا يعيشها المجتمع مثل اللحظات القاسية التي عاشها المجتمع الجزائري لأنّ الكتابة هي تدوين للحظة المفارقات وليس للحظة الانسجام»[1].

ومن خلال وعي المفارقات عاش رعيل من الروائيين الأول والأخير هاجس البحث عن أسلوب، جديد يزيح اللغة عن نمطية تعارف عليها المجتمع إلى لغة جديدة تصلح أن تعبر عن هذه المفارقات وأن تكون أكثر قدرة على فهم متناقضات الواقع وتحولات من أمثال، محمد عرعار، جيلالي خلاص، بقطاش مرزاق واسيني الأعرج والحبيب السائح وعبد الملك مرتاض ورشيد بوجدرة وقد لخص واسيني الأعرج هذه الوضعية بقوله: «عندما بدأت التفكير في كتابة رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمدوش" كان في رأسي سؤال أكبر من طموحاتي ومن إمكانياتي المعرفية وقتها يتعلق السؤال تحديدا باستعادة التاريخ... وإعادة قراءته من الأكثر تخفيا... كنت دائما أشعر في أعماقي أنّ هناك منزلقا ما حدث في فترة من فترات الثورة من داخلها وأفرغها من محتواها ليحولها إلى مجرد كلمات وخطابات تستنهض في المناسبات الوطنية... وبدا لي وقتها كنت أقول ما يناهض التاريخ وأن الرواية كجنس وجدت للاعتداء على حرمة المقدس والمسلم به»[2].

---

1 – أنظر: واسيني الأعرج، حوار أجرته معه فايزة بوخلف، جريدة الجمهورية الجزائرية، بتاريخ 04 أفريل 2007م، ص: 17.

2 – واسيني الأعرج، الرواية التاريخية–وأوهام الحقيقة، ندوة الرواية والتاريخ (مشترك)، مهرجان الدوحة الثقافي الرابع المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، قطر، 23–24 مارس 2005، ص: 16–17.

الفصل الثالث

النقد والسياق الثقافي

1.السياق الثقافي ووعي النقد:

يعتبر السياق الثقافي امتدادا للحقل المعرفي الإنساني الذي ينتجه العقل في حقبة زمنية معينة، تتداخل من خلالها مجموعة من الخطابات وفق نظام تراتبي تتحكم فيه عوامل متعددة، أهمها الجانب المادي والاجتماعي...، إذ من خلال هذا النظام يمكن أن يتحقق سياق ثقافي مركب يمكننا النظر إليه من خلال تحديد نوعية العلاقات المراد تحديدها والتي هي في حقيقة الأمر تتداخل إلى درجة أنه يصعب الفصل فيما بينها، والخطاب النقدي ما هو إلا خطاب ينسلخ من بين خطابات متعددة تنتجها ثقافة أمة أو مجتمع من المجتمعات لذا لا يمكن تشكل أي خطاب نقدي إلا من خلال شبكة من العلاقات تساهم بشكل واضح في بلورة هذا الخطاب وتتحدد هذه العناصر في:

«**أ.سياق نقدي:** أي جملة الإنتاج النقدي وما يحكمه من معرفة ومعايير وقيم تضبط كل نتاج ثقافي نوعي.

ب.سياق أدبي: متعلق بالموضوع الذي يعالجه لك الإنتاج، وهذا السياق يتحدد بوصفه أيضا معرفة معايير وقيم مرتبطة بالنصوص الأدبية ومؤلفيها.

ج.سياق معرفي: إنه جملة الأفكار والأدوات التي يستعين بها المثقف عادة وينتجها في صورة "علم" أو تصورات نظرية ومنهجية محددة...

د.سياق ثقافي عام: يشمل كافة الممارسات الثقافية جميعا، ويكتسب منها سلبا أو إيجابا قدرة الفعل، وينتزع فيها شرعية تمكنه من المساهمة في التعبير عن "سلطة رمزية" وتأكيد عقد ثقافي يتخذ شكل النقد»[1]، لذا فأهمية الوعي بالسياق الثقافي هي وعي الخطاب النقدي وآلياته التي تتحكم في شكله ولا يمكن بأي حال من الأحوال فصل ثقافة مجتمع من

---

1 – محمد الدغمومي، نقد الرواية والقصة القصيرة بالمغرب، مرحلة التأسيس، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2006م، ص: 10.

المجتمعات العربية عن كل لا يتجزأ والمتمثل في ثقافة الأمة العربية وقد لمحت إلى ذلك فيما سبق عند تعرضي إلى مفهوم الثقافة.

إنّ الخطاب النقدي العربي في العصر الحديث أسس على خلفية تاريخية مهمة جدا والمتمثلة في الصراع مع حضارة أخرى مغايرة، أسست مبدأ نفوذها على القوة الاستعمارية الأمر الذي ولد إحساسا عاما «لدى علماء العرب والمسلمين وأدبائهم بضرورة العودة إلى النبع التراثي القديم، والاستيفاء منه في مواجهة المد الأوروبي في الفكر والثقافة والأدب، فكانت العودة إلى القرآن الكريم وعلومه، كما كانت العودة إلى كتب الأدب والنقد القديم، وقد ترجم هذا الإحساس عمليا من خلال الاتجاهات السياسية والحركات الإصلاحية، والتوجه الأدبي العام، فكانت العودة إلى التراث إحدى الدعائم الأساسية للنهضة الأدبية بلا خلاف»[1].

والتي كانت بمثابة جذع نخلة يسند إليه حينها أن الزمن قد توقف وأن الحياة منك منتهاه في رمضاء مقفرة يخيل إليك حينها أن الزمن قد توقف وأن الحياة قد انتهت وهي اللحظة التي حاول الخطاب الثقافي أن يعاود من خلالها الكرة ليعيد مجد ماضيه التليد لكنه لم يعد كما كان سابق عهده فإن إزميل الزمن قد حفر على وجهه تجاعيد الهرم وقسم على جسده حدود الاختلاف، لأن لحظة النهضة قد فرضت على كل مجتمع زمنا مغايرا حددته ظروف وملابسات سلفا وهي أسس يرتكز عليها الفن في رصد ملامح التغيير ليحقق هويته لأنه «يصدر عن نظام معين لا عن منطق يصلح لسائر المجتمعات، وكذلك فإنه يخضع لتطور هذا المجتمع المعين فلا يجمد عند مرحلة معينة من مراحل التطور الاجتماعي»[2]، مما يكسبه الاستمرارية في الفعل الثقافي من خلال السياق المركب الذي يجمع الكل الثقافي في تناغم يدفع بالخطابات إلى السير في خطوط متوازية ينم احدها عن

1 – شلتاغ عبود سراد، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، دار مجدلاوي للنشر، عمان، الطبعة الأولى، 1998م، ص: 111.

2 – حبيب مونسي، المنجز في النقد الأدبي، دراسة المناهج، منشورات دار الأدبي، 2007م، ص: 77. نقلا عن: محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1986، ص: 181.

الآخر قوة وضعفا وهو في كل هذا يبحث عن انسجامه مع ذاته أولا ثم انسجامه مع ما هو عام، أو عالمي ليحقق هويته من مبدأ التدافع ويفرض حضوره كخطاب فعال في الثقافة الإنسانية لحقبة زمنية محددة، فجوهر التطور الاجتماعي في علاقته بالفن يبحث عن «ظاهرة الانسجام والتي تبعث على الإحساس بالجمال لأن القبح هو تداعي الانسجام وتذبذبه من خلال اضطراب عناصر المجتمع، إلا أنه نسبي لا يخضع لوضع سكوني، وإنما يتحول بتحول الظواهر الاجتماعية ويحدد الذوق الإنساني من خلالها، ونسبيته التي تفسر أشكال الفن عموما والأدب خصوصا»[1].

هذه النسبية تتحكم فيها عوامل التطور الثقافي التي تحددها الخطابات الآتية من وضع سائد تتشكل ملامحه ضمن حقبة زمنية «إن السياق الاجتماعي والثقافي والحقب التاريخية منبت الكلمات، إذ توجد كاستجابة لحاجة معرفية محددة كالتعبير عن ظاهرة اجتماعية موجودة بالفعل تستدع تسميتها "فالوجود الاجتماعي للظاهرة أسبق من الوعي بها فهو الذي يولد هذا الوعي، وتتكون الكلمات في رحم الثقافة، ويولدها مبدع الكلمة، فمن يصكون المصطلحات يقومون بدور القابلة فهم لا يخترعونها من عدم، لكنهم يسبقون غيرهم في ابتداع اللفظ المعبر عما هو كائن بالفعل من ظواهر"»[2]، يقاربها الفكر الإنساني بما أتيح له من أدوات ومناهج أي المعرفة المسبقة التي امتلكها بالضرورة من تاريخه السابق أو من الثقافات الإنسانية المتعددة بفعل التلاقح الثقافي والفكري وهي صفة تكسب الفكر عمقا يتلائم وطبيعة التحول الحاصل في المجتمع «إذ لا ريب أن عمق الفكرة وجودة المضمون يفضيان إلى ثراء الخيال وروعة التشكيل الجمالي»[3].

إنّ محاولة تتبع الظاهرة الإبداعية من حيث هي ظاهرة اجتماعية في وجه من وجوهها يقتضي الإقرار بأنه «لا سبيل للتعبير الصادق عن لحظة حضارية معينة إلا من

---

1 – حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز في النقد الأدبي، دراسة في المناهج، منشورات دار الأدبي، 2007، ص: 77.

2 – فتحي بوخالفة، لغة النقد الأدبي، ص: 185–186. نقلا عن:نبيل رمزي، علم اجتماع المعرفة، الجزء الثاني، الطبعة الأولى، د.ت، دار الفكر الجامعي، الإسكندرية، مصر، ص: 18.

3 – حبيب مونسي، نقد النقد، ص: 80. نقلا عن: طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، ص: 42.

خلال وعي جاد وكامل لكل مكوناتها، والجدل الذي يحكم علاقاتها، ويصنع تناقضاتها في لحظة تحول مستمر»[1].

والفكر المتقد هو الذي يمكنه معرفة هذه التحولات وطبيعة هذه العلاقات حيث «تطل القدرة الفردية وأصالة إبداعها وسط هذه السيرورة سمة يسبغها المجتمع على الذات المبدعة كاعتراف بالتفوق عندما تجسد الانسجام وترضى ذلك الذوق فهي تعبير يريده ويأمله وينتظره»[2]، وهو الأمر الذي أرسى دعائم البحث عن نظرية أدبية ونقدية تستقرأ كل ثقافة محاولة البحث عن أسس تشكلها الأدبي وحقوله المعرفية، وهي الدعوى التي ألح عليها فيصل دراج في كتابه الموسوم "دلالات العلاقة الروائية" التي اعترف بخصوصيتها وبضرورة وضع نظرية أدبية ونقدية تحتوي هذه الثقافة العريقة، فالكتاب وإن كان يدور حول الرواية «فإنه يتضمن ما يفيض عن شلتها، يقترب في الجزء الأول منه من معنى الرواية العربية، ومن أسئلة يفرضها تميز الزمن التاريخي لهذه الرواية، فقد اعتبر لوكاتش أن الرواية هي الجنس الأدبي البرجوازي بامتياز وأقام علاقة لا يعوزها القسر، بين ظاهرة أدبية وطبقة اجتماعية، فحاصر الظاهرة بمرجع معياري تتجاوزه كثيرا، فالرواية لا تربط بطبقة تنجز تحولا اجتماعية تسمح بظهور الرواية، بل بتحولات اجتماعية موضوعية تتجاوز المرجع الطبقي الوحيد، ولعل باختين قد قدم مداخلة نظرية أكثر اتساعا ورفاهة، عندما ربط بين ظهور الرواية وانكسار اللغات المحلية العلقة، غير أن رفاهته، لا تمنح بعض العسف والاختزال لأنه قبل بكونية مجردة، لا تميز اللغة المتكسرة من لغة أخرى، تحمل علائم الانتصار وعلى هذا فإن نظرية لوكاتش، كما تلك الذي وضعها باختين لا تكفي لدراسة رواية عربية وتكونت وتتكون في حقل تاريخي

---

1 – حبيب مونسي، نقد النقد، ص: 80.

2 – المرجع نفسه، ص: 77.

متميز يتسم بالتعرف على الاجتياح الأوروبي ورفضه في آن...»[1].

بل وقد ظهرت دعوات هنا وهناك ترفض التسليم بما دأب عليه الجيل الأول سواء من القدماء أو المحدثين في كثير من القضايا الأدبية التي كانت تعد من المسلمات، يقول ميخائيل نعيمة: «فالضم في عُرفهم صنم وإن الهه سائر الناس والوزان وزان وإن لقبه الألوف، بالشاعر الكبير وبالأمير وكيف يستطيع النقد السكوت ومن حوله قوم يلهجون بأمير الشعر والشعراء، وهو يعلم حق العلم أنهم يهرفون بما لا يعفون، وأنهم خادعون ومخدعون ... فكيف يكون ابن أنثى كائنا من كان أميرا للشعر؟ أم كيف يكون أن يسخر قريحته للإعلانات التجارية أمير الشعراء»[2].

هذا السجال الذي يقتل مرة الآخر ويحن تارة أخرى إلى تراثه ينتفض مرات عديدة محاولا الخروج إلى أفق جديدة تتضح معالم طريقة وتظهر ملامحه من خلال هذا الدنو والابتعاد، هذا القبول والرفض ما هو إلا شكل من أشكال المخاض الثقافي الذي يوهم جيلا بأكمله بالقدرة على التجاوز، خاصة وأن حركة التبدل والتغيير وتيرة بوتيرة متسارعة ربما كانت في أحيان كثيرة عصية على الفهم بعيدة عن الرصد الموضوعي بحكم التطور الحضاري والفكري الحاصل في الثقافة الإنسانية «وربما كان من أعقد القضايا البلاغية المتصلة بالخطاب الروائي، أفق الوعي "النوعي" بالعلاقات بين الذات أو الغير سواء أكان هذا الغير فردا أو تشكّلا اجتماعيا، أو مقابلا جنسيا أو عرقيا سواء عبر عن هوية قومية أو عقيدة فكرية فالمفترض أن يمثل في جميع الأحوال "علاقة".

»تأني، والسمة تنابذ، وقاعدة سجال، وحدا "عليا" يخط مسافة ذهنية مع الوعي الذاتي ولذا كثيرا ما تصادف المشتغل بالأساليب الروائية تشكلات جديدة لصور الغيرية، تُسقط

---

1 – عبد الله أبو هيف، النقد العربي الحديث ففي القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000. نقلا عن: فيصل دراج، دلالات العلاقة الروائية، دار كنعان، دمشق، 1922م، ص: 05.

ينظر: في هذا المجال آراء طه حسين، العقاد، ومن عاصرهم.

2 – أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2001، 2002م، ص: 147. نقلا عن: ميخائيل نعيمة، الغربال، مؤسسة نوفل، لبنان، ط12، 1951م، ص: 213.

في مساحاتها، باستمرار استهامات الاغتراب، وفقدان التواصل، والشعور بالنفي، وانعدام الفهم على المحيط غير الإنساني وكأنما لإيجاد سند نفسي لها، وإبراز حدتها وعمق تأثيرها، وهكذا تتحول العلاقة الصورية بين الأحاسيس الإنسانية وإيحاءات الفضاء المتحول إلى صيغة تمثيلية بليغة في رصد التقاطب بين الأصوات والأفكار والأجساد النصية، وبين انجدال التفاصيل الذهنية والسلوكية والانفعالية بالإطار المكاني الخاصين، في السياق الذي يجعل آلية التقاطب الكياني (الكلي) والتماثل التفصيلي (الجزئي) مكونا جماليا فعالا في تكثيف المغزى الإنساني للرواية[1]، وهو ما انجر عنه سمات عامة للخطاب الفكري والأدبي يتكون بهذا التجاذب حيث ظهر في ثلاثة أشكال إجمالا والتي يحددها حبيب مونسي اعتمادا على تصنيف زكي نجيب محمود.

أ.**المرحلة الأولى:** الكتابة تشبه الخطابة السياسية وأداتها الصحافة في أوليتها وهدفها استثارة الشعور الديني والقومي والوطني.

ب.**المرحلة الثانية:** رومانسية تنادي بالحرية وكسر القيود، وتلفت إلى صفحات الماضي تقطف منه صورا لأبطاله وإنجازاتهم وأداتها المقالة.

ج.**المرحلة الثالثة:** واقعية تلتفت إلى جذور المشكلة، فتناقشها قصد بناء ثقافي يوثق عناصر الأصالة والمعاصرة في آن وأداتها القصة والمسرحية المكتوبة[2]، وهو التحديد المرحلي نفسه الذي تتبعه عبد الله الركيبي في مسار النقد الأدبي في الجزائر بنوع من التفصيل الذي يجعل الأمر بينا ويجعل الباحث يطمئن إليه يضعك في صورة واضحة تكاد تحيل مسيرة التطور العام في الخطاب النقدي وفي تبلور نظرة النقاد إلى الأدب «والواقع أنه يمكن التمييز بين ثلاث مراحل مر بها النقد الأدبي في الجزائر وهذه المراحل متداخلة إلى حد كبير، ولكن هناك سمات خاصة بكل مرحلة نظرا لظروف الأدب ونظرة الأدباء،

---

1 – شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، 2010م، ص29.

2 – حبيب مونسي، نقد النقد. نقلا عن: زكي نجيب محمود، في حياتنا العقلية، دار الشروق، 1981م، ط02، بيروت، ص: 43.

ونظرا لوقع الثقافة القومية التي تعرضت لمؤثرات وعوامل عاقت الأدب والنقد على أن يتطور في اتجاه سليم.

ففي المرحلة الأولى من القرن الماضي حتى قيام الحرب العالمية الثانية، كانت النظرة إلى النقد الأدبي في الجزائر هي النظرة القديمة التي تهتم بالجزء دون الكل، فالنقد كان لغويا جزئيا صرفا اتضحت فيه العناية باللغة بمفرداتها وبتراكيبها، اهتم النقاد أو قل الأدباء لأنه لم يظهر فيها نقاد بالمعنى المعروف اهتموا بالوزن والثقافة، بالقواعد والتقاليد البلاغية المعروفة في الأدب العربي واهتم الأدباء بالمعاني الجزئية في القصيدة»[1].

واعتقد أن هذه النظرة لها ما يبرزها تاريخيا بحكم الظروف ومنطلقات الفهم، وهي في الحقيقة قد حافظت على جوهر العملية الإبداعية، لأن الاهتمام باللغة والحرص على استقامة اللسان واستمراريتها مهمة صعبة آنذاك ومن المنطقي جدا، أن يطمئن المثقف إلى ما يعرف وعليه أن يبحث في ثقافة أمته بما يكفل استمراريتها المعرفية «ومع هذا فإنه في مطلع العشرينيات من القرن الحالي، بدأت تتغير النظرة اتجاه وظيفة الأدب ومفهومه، وبلا شك فإن تحديد المفاهيم يساعد على رؤية جديدة وعلى أسلوب جديد وحين تختلط المفاهيم يصبح الاضطراب هو المقياس وتسود الفوضى»[2].

ذلك أنّ النظرة إلى الأدب وإلى النقد معا أصبحت أكثر نضجا وقد تبدلت أسسها المعرفية بسبب تطور الوعي، وأصبحت أصوات المثقفين تطالب بضرورة إعادة النظر في مهمة الأديب ووظيفة الأدب حتى لا يظل غريبا عن مجتمعه حبيس آراء القدماء ينهل من معين قد نضب بحكم التغيير الحاصل مما دفع بهما إبداعًا ونقدًا إلى الركود فأصبح البحث عن مخرج لهذا الوضع ضرورة ملحة «وبعد الحرب العالمية كنا نتوقع نهضة أدبية، ونتوقع مرحلة جديدة للنقد سواء فيما يتصل بالشعر أو بالنثر، غير أن هذا لم يتم،

---

1 – عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، 1830–1974م، الأعمال الكاملة، دار الكتاب العربي، ص: 285–286.

2 – م.س، ص: 288.

صحيح أن الإحساس بالنقد وأهميته بالأدب ودوره قد تضاعف ولكن هذا الإحساس بقي مجرد شعور، وظهور مقالات أدبية وصلت أحيانا إلى درجة النقاش والحوار بين الأدباء، وقامت معارك حول الأساليب التي أخرت الأدب في الجزائر، دون أن تعرض الإنتاج شعرا أو قصة بالدرس والتحليل والنقد والتوجيه»[1].

وهذا الوعي كان كفيلا بأنّ بلفت النظر إلى جوهر المشكل للوقوف على العلل والأسباب من أجل التأسيس لوعي بالتاريخ الثقافي لهذه الأمة «فأحد أبطال ثلاثية ديب يحاول تدريس التلاميذ التاريخ الحقيقي سرا الذي حاول المستعمر طمسه، فيدافع عن كل ما هو عادل بحس قروي دون أن يملك الوعي الاجتماعي الضروري لأنه انطلق من كون الإبداع الفني هو الحاجة الجمالية، وسيبقى دائما إحدى حاجات البشر الأساسية، والتغني به سيظل عاملا مهما، في تهذيب روح الشعوب بذوقها وإرهاف إحساسها وذلك لا يتم إلا بالموازنة بين الاتجاه الإنساني الجمالي عند الفنان، لأن رسالته ليست تفسيرا للعالم وإنما تغييره وتحويله نحو التحرر الكامل»[2]، وهي المهمة المستحيلة التي يمكن أن يحققها شعب ما كان له أن يقود ثورة من أعظم ثورات العالم ويعمل على تنامي وعيه الثقافي وروحه الوطنية، «ولما انتصرت الثورة وجاء الاستقلال انتقلت البلاد إلى مرحلة جديدة وساد فيها ما يمكن أن نطلق عليه "النظرة المراجعة" تلك النظرة التي تريد أن تعيد النظر في الماضي تغربله وتصفي ما فيه من عناصر متداخلة غطت على الجوهر والأصل كما أرادت أن تكشف عن الزيف الذي علق به في شتى مناحي الحياة، لذلك رأينا معركة بل معارك، دارت حول الثقافة القومية، حول الأدب، حول الفن حول السياسة حول التفكير الواقعي الموضوعي حول الحضارة في المعاصرة، حول اللغة العربية... وكان لابد أن يتأثر الأدب والنقد بهذا الوضع الجديد، وأن تظهر محاولات للتجديد في الأدب وأخرى

1 – عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث (1830–1974)، ص: 299.

2 – محمد بوسحيط، الكتابة لحظة وعي، مقالات نقدية المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984م، ص: 77.

للنقد تقويما من جهة، وإرساء لتقاليده من جهة أخرى، لذلك أثيرت قضية الشكل والمضمون، وقضية الأديب الملتزم والأديب الهادف»[1].

وبذلك خرج المثقف الجزائري من مرحلة مظلمة كرست ثقافة القهر إلى مرحلة أخرى اتسمت بثقافة الإنجاز «وعليه يمكن أن نخلص بدورنا إلى أنه لم تنهض امة من الأمم قديما أو حديثا إلا انطلاقا من تبني "ثقافة الإنجاز" والعمل تبعا لناموسها، ثقافة الإنجاز هي التي تحدد الهوية والمكانة... في ثقافة وسوسيولوجيا الإنجاز تتشكل قاعدة نماء أو بناء لا يرى المرء من مفهوم لذاته أو تصور إلا باعتباره كائنا منجزا يحسن تنمية طاقاته وتوظيفها، كما أن صناعة المستقبل قائمة على الجهد الذاتي والجماعي بما فيه من تجديد وإبداع»[2]، وبما فيه من تعدد في السياق الثقافي وأهم معلم من معالم هذا التعدد ظاهرة اللغة، حيث أسهمت بشكل واضح في غنا الثقافة بحكم مرجعيتها التاريخية وتطورها الزمني وبفعل التمسك بها الذي ساهم بشكل واضح خلال الفترة الاستعمارية، فقد كانت اللغة مسؤولية المثقف ومعلما بارزا في الإبقاء على التفرد والتميز لتصبح فيما بعد أداة فعالة في المساهمة في تطور الأدب والإبداع.

كما كان للتعدد اللغوي بالجزائر –عربية–فرنسية أمازيغية– فضل كبير في تعدد المجالات الثقافية وتجاذب الحقول المعرفية التي تحاول أن تبين عن نفسها وأن تفرض وجودها والذي أحدث في أول الأمر نوعا من التنافر، وأسال الكثير من الحبر بين أنصار الأدب العربي والأدب المكتوب بالفرنسية والأدب الشعبي غير أنّ هذا لا ينفي فضل كل واحد على الآخر في التطور والنماء خاصة في مجال فن الرواية التي اتسعت بكل هذه الثقافات يضاف إلى ذلك عامل المثاقفة الذي ساهم بشكل واضح في خلق التعدد وانفتح الحقل الثقافي في الجزائر على موجة من الصراع السياسي اتسم في بعض المحطات التاريخية بالسلبية ولكنه في باطنه قدم خدمة جليلة للثقافة وتمظهر ذلك في:

---

1 – عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث (1830–1974)، ص: 299.

2 – حفناوي رشيد بعلي، قراءة في نصوص الحداثة وما بعد الحداثة، الطبعة الأولى، 2011م، دروب للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ص: 287–288.

-وجود تراث قومي (عربي).

-ظهور تصورات فلسفية، إسلامية، ماركسية، برجوازية.

-الانفتاح على تصورات أدبية ونقدية، رومانسية، واقعية لتحول فيما بعد إلى المناهج الحداثية[1].

رغم ما قيل وما يقال عن هذه التصورات والتي وضعت التجربة الإبداعية على المحك إلا أن قبول مرجعيات ثقافة الآخر ومنطلقاته الأيديولوجية تراجعت حدتها شيئا فشيئا، بحكم أنها فرضت نفسها على المستوى الثقافي أولا قبل أن تصرح بذلك الأيديولوجيات، فالمثاقفة جوهر التحول وميثاق التوافق من أجل توحيد الهوية والاستمرار في التاريخ ببعده الزماني والمكاني «والحقيقة أنّ دراسة الأدب لا تستطيع أن تتجاهل البعد الثقافي والتاريخي والفلسفي، كما لا تستطيع الفلسفة مثلا أن تتجاهل كتابات الأدباء، لأنها تجسد الثقافات المتداخلة في وعي الأمة، التي تعبر عن شرائح اجتماعية متعددة، والتي يختلف حضور هذه التيارات السياسية والاجتماعية تبعا لمدى قربها من الخطاب الثقافي الرائج والسائد»[2]، وتكون بذلك وظيفة الأدب هي تدوين هذا الوعي ومحاولة إصلاح العطب الذي قد يحدث، وقد يكون هذا الآخر عاملا من عوامل الهدم، ومهمة المثقف الذي انتقل من ثقافة الهدم التي عاش تحت طائلتها عقود من الزمن إلى ثقافة الإنجاز نحتم عليه أن يدفع بمشروع المتمدن إلى النقطة التي تكفل له عامل التحرر لأن الثقافة في جورها فعل للتحرر لذا «تقوم الأعمال الأدبية بالوظيفة الحفظية للتراث الحياتي اليومي الذي لم يدون وبالتالي تعتبر مصدرا للتعرف على فلسفة الحياة اليومية في مجتمع ما، وتقوم أيضا بالتعبير عن الكيانات الاجتماعية»[3]، هذه الكيانات التي حاولت أن تصنع الاختلاف من

---

1 – ينظر: في هذا الموضوع: محمد الدغمومي، في معرض حديثه عن السياق الثقافي العام في المغرب، نقد الرواية والقصة القصيرة بالمغرب، مرحلة التأسيس، ص: 12، 13، 14.

2 – حفناوي رشيد بعلي، قراءة في نصوص الحداثة وما بعد الحداثة، ص: 206. نقلا عن: رمضان بسا ونيسي محمد، النقد الثقافي، مجلة العربي، الكويت، ع514، سبتمبر 2001م، ص: 184.

3 – المرجع نفسه، ص: 206.

منطلقاتها الأيديولوجية في الفعل الثقافي قد حققت الائتلاف، ذلك أن الاختلاف «الذي يعني أن المختلف لا يكتب بلغة الذاتي، لأنّ عقل المختلف أو قوله شراه الخروج من الذات، وعليها أي قبول الآخر والاعتراف به، ويعني أن لا وجود لاختلاف مطلق، وبالتالي لا وجود كماهية مطلقة، ويؤكد على الاختلاف هو الأصل، فالاختلاف طبيعي والائتلاف ثقافي، فإذا كانت مشكلة الهوية تطبع عصرنا الحالي، فإن الاختلاف واقع يخترق كل اجتماع بشري»[1]، فلا وجود لمجتمع خال من التنوع والتعدد لأن الطبيعة في ذاتها تكرس مبدأ الاختلاف «أما التماثل والوحدة فهو صناعة العقل وثمرة الثقافة»[2].

ومفهوم التماثل لا يعني على وجه الإطلاق قيمة الثبات أو تأيد أحكام العقل، فهو ليس التطابق أو معيار النخبة إذ ليس «هناك ثمة ثابت يحكم المتحول وليس ثمة عقل يفسر تفسيرا غير متحيز أو وجه النشاط الثقافي البشري، كما لا وجود لثقافة عالية، نخبوية وأخرى دونية جماهيرية، بل كل ما هنالك هو تشكيل مستمر لا يمكن تبريره أو تفسيره بالإحالة على أنموذج متعال، وإنما يقبل التفسير فقط من داخله مما يجعل التفسير نفسه محكوما بأشكال مادته الخاصة وليس نتيجة ثوابت لا تتحول»[3].

ومن هنا تتحول كل قراءة منتجة للتباين تعمل على إزاحة الأقنعة ساعية للانفتاح على المختلف إن القراءة «في حقيقتها نشاط فكري لغوي مولد للتباين منتج للاختلاف، إنها تتباين بطبيعتها عما نريد بيانه، وتختلف بذاتها عما نريد قراءته، وشرطها بل على وجودها وتحقيقها، أن تكون كذلك مختلفة عما تقرأ فيه ولكن فاعلة في الوقت نفسه منتجة باختلافها ولاختلافها بالذات»[4].

---

1 – حفناوي رشيد بعلي، قراءة في نوص الحداثة وما بعد الحداثة، ص: 217.

2 – المرجع نفسه، ص: 218.

3 – ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيار أو مصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، ط04، 2005م، ص: 226.

4 – حفناوي رشيد بعلي، قراءة في نصوص الحداثة وما بعد الحداثة، ص: 217. نقلا عن: علي حرب، نقد الحقيقة، المركز الثقافي، بيروت، الدار البيضاء، 1993م، ص: 22.

ومن خلال هذا يحاول المبدع أن يكرس تجربته الإبداعية وذلك بالارتباط بثقافته المحلية التي تحدد خصوصيته لتنصهر في قالب عام وهو الثقافة بتحديدها المطلق لأن العالمية هي «ميزة إبداعية رفيعة تنبع من المحلية أي من ارتباط الكاتب بالمكان والثقافة التي ينبع منها، والعالمية بهذا المفهوم قيمة جوهرية يرتفع الأدب بتحقيقها وينتشر في العالم أجمع»[1]، والسبب في ذلك أن أي عمل إبداعي لابد أن يرتبط بزمان ومكان وهو شرط قهري لا خيار لصاحبه فيه مهما حاول التملص منه كما أنه لابد للبيئة أن تخص بظلالها من خلال ما ينقله النص من مشاكل وتطلعات كما أن أي خطاب لابد له من متلق يقاسم الباث المبدع في سياق ثقافي مركب محدد في الزمان والمكان ولا يمكن لأي نص أيا كان أن يحقق عالميته إلا إذا كان منغمسا متشبعا لمحليته ومعبرا عنها[2].

1 – ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا أو مصطلحا نقديا معاصرا، ص: 187-188.

2 – ينظر: طلال حرب، أولية النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط01، 1999م، ص: 15.

2.المتن النقدي وأزمة الهوية الثقافية:

إن المتتبع للتاريخ الجزائري إبان فترة الاستعمار يدرك جيدا جسامة المشكلة التي كابدها الشعب الجزائري خلال هذه الفترة والتي اتسمت بتكريس ثقافة الهدم وهو في الحقيقة تكريس لطمس معالم الشخصية الوطنية وكبح للحريات، ومن الصعب جدا بناء مشروع ثقافي في ظل هذا الوضع.

إن استقراء التاريخ يبين عن المكابدة والصمود التي يتمتع بها الإنسان الجزائري وإذا كان الحديث هنا يلزمنا بالتقيد بجانب معين، فإن التداخل يحتم علينا أن نرى إلى لوضع بنظرة عميقة، وأقل ما يمكن أن يقال عنه أنه وضع قد دفع بالإنسان والمجتمع إلى هوة سحيقة، ولولا البنية الثقافية التي يتمتع بها هذا الشعب لضاعت هويته، ولعل التجاذب السياسي الحاصل بين التيارات السياسية في هذه الفترة يكرس الحراك الثقافي الذي حاول أن يحافظ على هوية الشخصية الجزائرية وإذا كانت إشكالية الثقافة والمثقف في الواقع الجزائري إشكالية مزدوجة فإنها ذاتها بالنسبة للنقد «ذلك معناه أن طبيعة الوضعية الإشكالية تمس النقد من حيث هو معرفة ومن حيث هو علاقة بغيره أي بموضوعه وسياقه المركب»[1].

هذا المركب الذي استطاع الانتماء أن يحافظ على جوهره لأنّ «الانتماء على هذا الأساس يعتبر من أقوى الانتماءات وأكثرها صمودا»[2]، وقد تمثل الانتماء في صورته الواضحة في الدين اللغة وهي الأرضية التي أسس عليها الشيخ عبد الحميد بن باديس مشروع النهضة الذي تبناه.

شعب الجزائري مسلم وإلى العروبة ينتسب

1 – محمد الدغمومي، نقد الرواية والقصة القصيرة مرحلة التأسيس، ص: 27.

2 – عبد الرحمن بدوي، الموسوعة الفلسفية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، 1984م، ص: 701.

وقد كان شعار جمعية العلماء المسلمين "الإسلام ديننا، العربية لغتنا، الجزائر وطننا" وبهذا فقد وضعت ثوابت يمكن أن يبني عليها مشروع ثقافي نهضوي.

وهو وعي سابق لزمنه في هذا الشعار ضبط محكم "ونظرة فيها استشراف وبُعد فكري "وهو تحديد يقارب ما قدمه قاموس لاروس في تعريف مفهوم الهوية الاجتماعية فهي «سلوك فردي يؤكد فيه الفرد التزامه بجماعته وشعوره بانتمائه إلى رقعة جغرافية، لغوية، ثقافية: إلى جانب سلوكات تتفرد بها جماعته»[1]، وهو ما يؤدي إلى اكتساب دافعية تحفز الفرد في الانضمام إلى إطار اجتماعي يتفرد بتوجه فكري معين هو «النزعة التي تدفع الفرد للدخول في إطار اجتماعي فكري معين كما يقتضيه هذا من التزام بمعايير وقواعد الانتصار وبنصرته والدفاع عنه في مقابل غيره من الأطر الاجتماعية والفكرية الأخرى»[2].

ومن هنا يظهر لنا بأن الدين لا يكفي وحده في تحديد الهوية بل لابد من تضافر مجموعة من العوامل تجعل الجماعة منسجمة ولن يتحقق هذا الانسجام إلا من خلال مرجعيات فكرية، تجعل التوافق بين الجماعة ممكننا، لأن أصل الهوية الثقافية هو التراضي والإجماع «متفق عليها بالتراض والإجماع»[3].

بينما الهوية السياسية قد «تفرضها المؤسسات القانونية والإدارية للدولة»[4]، أو قد تفرضها الأحزاب السياسية نظرا لتقارب وجهات النظر السياسية والأيديولوجية بين الجماعة، في مقابل هذه الصورة التي حاول الاستعمار أن يفرضها بالقوبة كما عمد على تقويض كل ما يربط المجتمع الجزائري بماضيه والعمل على التأسيس لمشروع ثقافي

---

1 – le petit Larousse (Grand Format), Dictionnaire encyclopédique, Paris, France, 1995, p: 530.

2 – نجلاء عبد الحميد راتب، الانتماء الاجتماعي للشباب المصري، دراسة سوسيولوجية في حقبة الانفتاح، مركز المحروسة للنشر، القاهرة، مصر، 1999م، ص: 57.

3 – محمود مديني، الهوية (من أجل حوار بين الثقافات)، ترجمة عبد القادر قبنيني، المركز الثقافي العربي، ط01، 2005م، الدار البيضاء، المغرب، ص: 122–123.

4 – محمود مديني، الهوية(من أجل حوار بين الثقافات) ، ترجمة عبد القادر قبنيني، المركز الثقافي العربي، ط1،الدار البيضاء المغرب، ص:122–123.

تغريبي في مقابل المشروع الإصلاحي من خلال العمل على نشر لغته وتدريسها لأبناء الجزائريين غير أنه لم يضع في حسبانه ودياليكتيك التطور، أو مبدأ الفعل ورد الفعل «لعل المقاومة التي خاضتها الأمة الجزائرية من أجل الحفاظ على لغتها ضد طوفان "التغريب" لم تقل عنفا وضراوة عن مقاومتها من أجل الأرض، فإنه بقدر ما كانت زوابع التعرية والتجريد من طرف السلطات الاستعمارية هوجاء عنيفة، بقدر ما كانت نزعة التشبث بلغة القرآن من طرف الجزائريين مصرة وعنيدة»[1]، غير أن هذه المقاومة لم تقف عائقا في طرائق التواصل، فالتواصل «بين الثقافات يجوز أن يصير إما هيمنة وإما صراعا رافضا وإذا لم تكن الثقافات متدافعة يقصي بعضها بعضا، فليست هي كذلك متجانسة على وجه الإطلاق»[2]، وهو المبدأ الذي تمت مناقشته سابقا من خلال مبدأ الاختلاف والائتلاف.

إنّ انفتاح مجموعة من الشباب على الثقافة الفرنسية وتمكنهم من اللغة أتاح لهم الاطلاع على فن الرواية وتمكنوا بعزيمتهم الأدبية أن يسخروا هذه اللغة وهذا الفن لمعالجة الواقع الاجتماعي وأن يكون سفير القضية.

فإن الطبقة الأخرى من المثقفين ورغم جهدهم المضني في التأسيس للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية إلا أنها ظلت بعيدة عن تحقيق ما حققته الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، وهو الهاجس الذي دفع بجيل الروائيين الذين تشبعوا بالثقافة العربية في مرحلة التأصيل من الدفع بهذا الفن إلى درجة أعلى في وعي التاريخ والمساهمة في المشروع الثقافي، حيث أننا لا نشعر في مسار التطور الثقافي بالقطيعة، بل هناك انكسارات وفجوات أخذت مظهر الأزمة في بعض المحطات التاريخية وفي منحنى استمراريتها في القول الثقافي «إن هذه الوضعية المأساوية للثقافة الجزائرية لها جذورها التاريخية المتجاوزة في الزمن الماضي المظلم بكل مراحله تمفصلاته الأساسية مما جعل

---

1 – محمد ناصر، واقع اللغة العربي في الصحافة الإصلاحية في الجزائر، الأصالة، مجلة ثقافية تصدرها وزارة التعليم الأهلي والشؤون الدينية، العدد17–18 لسنة الرابعة، نوفمبر ديسمبر، جانفي، فيفري، 1974م، ص: 259.

2 – إيمانويل رينو، الهوية (من أجل حوار بين الثقافات–ترجمة عبد القادر قنيني، مرجع سابق، ص: 161.

الإنسان في فضاءات هذه الثقافة تائها وغريبا عن العالم ويكفي كمثال على ذلك النص الأدبي وكما يقول وسيني لعرج الذي يضعه في مسار النص الأدبي المغاربي أن الأسئلة التاريخية لإنسان هذا النص متناقضة ومتغيرة في كل الفترات، والحقب أن يكون هناك دورٌ لهذا الإنسان في تشكيل وصياغة هذا السؤال إن النص التسعيني لا سند مباشر له أي أن قضيته تكاد تكون مغيبة يختلف في ذلك عن النص الخمسيني الذي كان هاجسه تحرير الوطن السبعيني الذي كان هاجسه المركزي البناء والتشييد»[1].

لكنها تظل حلقات تمتد لربط هذه الرقعة الجغرافية بمصيرها الثقافي المشترك الخاص والعام الغربي والإسلامي وتمخض عن هذا التنوع اللغوي والذي أعطيناه مصطلح التدافع «جيلين شباب مثقف باللغة الفرنسية متخرج من مدارس الحكومة أكثره معجب بهذه اللغة وآدابها، وشباب مثقف باللغة العربية متخرج في الزيتونة والأزهر بمصر وغيرهما، مؤمن بلغته وحضارته بينما كان الفريق الأول يسعى لأن يجعل من لغة المستعمر أداة بعث ووسيلة حصول على الحقوق، راح الفريق، الثاني يكافح في استماتة عن لغة القرآن ويتخذ منها حجر الزاوية في بناء الشخصية العربية الإسلامية الجزائرية»[2].

لذا عمدت السلطة في بداية عهد الاستقلال إلى إرساء سياسة مجانية التعليم ثم العمل على التعريب كأرضية ممهدة لرسم خريطة ثقافية تمكن أبناء الوطن الواحد من توحيد اللسان أولا، ثم بناء مرجعية ثقافية داعمة لإرساء أرضية مشروع ثقافي يحدد هوية المجتمع الجزائري وتنصهر كل التوجهات في بوتقته، ليكون معالما بارزا في تحديد الوجهة «لن يخطر لنا، أبدا أن ننصح الفرنسيين بأنّ يبدلوا لغتهم الوطنية باللغة الإنجليزية مما تفوق به الولاية المتحدة فرنسا من تقدم تكنولوجي وعسكري واقتصادي، ولن تتجرّأ أبدا فنحرض الفرنسيين على أن يؤثروا اللغة الروسية لكونها لغة الصواريخ على لغتهم

1 – بغداد محمد، جدل الثقافة في الخطاب الديني، الثقافة مجلة شهرية ثقافية، إبداعية تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، العدد02 مارس 2004م، ص: 45.

2 – محمد ناصر، واقع اللغة العربي في الصحافة الإصلاحية في الجزائر، ص: 261.

الأم، في حين يبدو أنكم تبذلون جهودا لإقناعنا بأنّ أحسن وسيلة تساعدنا لكي نخرج من التخلف تتمثل في التخلي عن تعريب ثقافتنا والعمل على فرنسية عقليتنا، وبعبارة أخرى أن نتنكر لأنفسنا كأمة لها تاريخها وشخصيتها فنصبح مجرد طفيليين على هامش ثقافة أجنبية»[1].

وهو الشعور نفسه الذي كان دافعا إلى الإقدام على سياسة التعريب بإمكانات بسيطة لكن بعزيمة قوية تسندها المرجعية التاريخية للأمة العربية الإسلامية، «لقد أصبح موضوع التعريب يشغل بال الجميع في سائر الأقطار العربية، ويرجع ذلك قبل كل شيء إلى الجهود الجبارة التي تبذل فيها على مستوى السلطات المعينة ومختلف المؤسسات العلمية وأجهزة الإعلام وغير ذلك، وتهدف هذه الجهود إلى إحلال اللغة العربية المنزلة اللائقة بها في الحضارة العصرية، وجعلها قادرة على مواكبة التطور العلمي والاقتصادي والاجتماعي، وذلك بإنماء رصيد اللغة القومية، ووضع المصطلحات للتعبير عن المفاهيم الجديدة، وكل ما اخترعه الإنسان في عصرنا هذا»[2].

لأن اللغة هي جوهر التفكير وصورته «التفكير لا يكون إلا خلاصة لتجربة ثقافية عميقة تنشأ عن شيء واحد بالضرورة والقوة والفعل هو التعلّم»[3]، كما كان مشكل التبعية الثقافية هاجس عام لكل الأقطار العربية بحكم الظروف التاريخية التي عاشتها هذه الأقطار جراء الفترة الاستعمارية وأزمة الثقافة العربية التي تخبطت فيها طيلت فترة من الزمن وقف عائق أمام منافسة الثقافة المغربية وحرص بلدان هذه الأخيرة على رسم خريطة ثقافية لتسويق أفكارها ومنتوجها الثقافي ومن ثم البحث عن الآخر ومحاولة جعله تسبيقا أو

---

1 – محمد عزيز، لغو في اللغة، ترجمة فاطمة الجامعي الحباب، الأصالة، مرجع سابق، ص: 290.

2 – صدر هذا المقال بالمجلة الجزائرية وزهي كلمة ألقاها محمد عزيز الحبابي، في ملتقى حول "ازدواجية للغة"، انعقد بالرباط، 21 جانفي 1960م، وقد عمل محمد عزيز الحبابي فيما بعد مستشارا في البحث العلمي لوزارة التعليم العالي والبحث العلمي بالجزائر.

3 – عبد المالك مرتاض، الجدل الثقافي بين المغرب والمشرق، دار الحداثة، الطبعة الأولى، 1982م، بيروت، لبنان، ص: 52.

تابعا يؤمن بفكر المغرب وينتصر له أو قد شرع المفكرون والكتاب العرب في وعي مخاطر الغزو الثقافي منذ مطلع الثمانينات وكان الحدث الأكبر في هذا المجال هو انعقاد مؤتمر «مواجهة الغزو الثقافي والامبريالي الصهيوني بالأمة العربية، تونس 29 آذار في نيسان 1982»[*]، شارك فيه عدد كبير من المفكرين والباحثين المثقفين العرب من الأقطار العربية جميعها، وقدم إليه أكبر من ثمانين بحثا في محاوره الخمسة: الخصائص القومية للشخصية الثقافية العربية، الغزو الثقافي الأمبريالي الصهيوني الاستيلاب الفكري في الوطن العربي، الجذور التاريخية للغزو، الثقافي الصهيوني للأمة العربية في الوقت الحاضر مواجهة الغزو الثقافي والوطن العربي، وسمي المؤتمر بمؤتمر التحدي وصدر عنه إعلان تونس[1].

ولن يكون ذلك ناجعا إلا بالحرص على إنجاح سياسة التعليم، فلما كانت الرؤية واضحة، وتم تحديد التوجه من خلال ما اتفق عليه بالتراضي والإجماع، تم إعلان مشروع الثورة الثقافية الذي يرى فيه محمد مصايف بأنه مسؤولية الجميع من أفراد وتشكيلات سياسية يشترك فيها الجميع لتأهيل الفرد وهو الآخر لا يقل أهمية عن حاجته في تعلم اللغة التي يتواصل بها[2].

وهي الفكرة التي يؤكد عليها مالك بن نبي حيث يعتبر المورد البشري أهم عامل في بناء المشروع الثقافي ولابد من تكاتف الجهود والطاقات، لبناء الفرد حيث يرى بأنه

* – الأمانة الداعمة، لمؤتمر الشعب العربي «مؤتمر مواجهة لغزو الثقافي الأمبريالي الصهيوني للأزمة العربية» مطبعة الاتحاد العام التونسي، للشغل، تونس، 1982،

1 – عبد الحميد حاجيات، عبد الله بن المقفع زعيم التعريب في عصره، الأصالة، ص: 305.

عبد الله أبو هيف، النقد العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، ص: 111–112.

2 – محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م، ص: 201.

لابد من «توجيه الطاقات الفردية لتحقيق بناء في الداخل بالنسبة إلى مصلحته، ولتحقيق مكانة في المجتمع بانسجام تلك المصلحة مع مصلحة المجتمع»[1].

حيث يفرق بين مهمة العالم ومهمة المثقف، فالأول مهمته إنشاء الأشياء وفهمها، بينما تكمن مهمة الثاني في إضافة الجمال فتخرج بذلك إلى خلق فضاء خارج الحدود[2]، وهو التصور الذي رسم حدوده عبد الملك مرتاض حيث يرى أن «المرء قد يكون متعلما بل عالما ولا يكون بالضرورة مثقفا، كما قد يكون مثقفا على نحو ما ولا يكون عالما، فكان مفهوم الثقافة أشمل من العلم وأوسع دلالة من التعليم، فهي خلاصتهما، فهي تشبه الحضارة بالقياس للتاريخ كما تشبه لمعرفة بالقياس إلى العلم»[3].

أما عبد الله ركيبي فيرى بأنّ الثقافة هي التعبير الأصيل عن التركيب الحضاري لكل أمة ولابد لها من توفر أسباب وشروط وقوانين تتحكم في وجودها ويحذرنا من كل ثقافة انسلخت من جذورها، إذ يرى أن أي «ثقافة لا لون لها ولا عقل يحركها ويوجهها، تصبح خطرا على المجتمع وعلى وحدته»[4]، وهي الركيزة التي يؤكد عليها مصايف ولا شك أن الأشكال الأدبية تظهر كحاجة ملحة في نفس الكاتب ولمجتمع معا وتتطلبها السنة الثقافية الاجتماعية والسياسية والأدبية[5].

هذه الشروط والقوانين التي تتحكم في تحديد الملامح الثقافية لكل أمة وتؤدي إلى إنتاج نص من منطلقات تؤسس له فإن مقاربة هذا النص بوصفه خطابا لا ينطلق هو الآخر من عدم «فعند التمعن في كثير من الدراسات "الرصينة" واكتشاف بنيتها العميقة، يلاحظ فورا انطلاق صاحبها من زاوية معينة وأنه يسقط مفاهيمه المسبقة على موضوع

---

1 – مالك بن نبي، مشكلات الحضارة تأملات، دار الفكر المعاصر، بيروت– لبنان، دار الفكر، دمشق، سوريا، الطبعة التاسعة، 2009م، ص: 25.

2 – ينظر: ن.م، ص: 15.

3 – عبد الملك مرتاض، الثقافة العربية من أين إلى أين؟ مجلة ثقافة، العدد 03، صيف 2002م، جامعة البحرين، ص: 25.

4 – عبد الله ركيبي، الهوية بين الثقافة والديمقراطية، دار هومة، الجزائر، 1988م، ص: 15.

5 – محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983م، ص: 144.

دراسته، فالمسلمات المعرفية التي يبني على أساسها بحثه موجودة مسبقا، وليست نابعة من موضوعه»[1].

إن المتتبع للمسار الثقافي في الجزائر يدرك أنه رغم التنوع الثقافي والنية الحسنة في النهوض بمشروع ثقافي جامع إلا أن النكبات والانكسارات كانت عائقًا أمام التطور والاستمرار خاصة بعد هوس الاشتراكية الذي عاش المثقف إبانه فترة حالمة وردية طغت عليها الشعرات أكثر من الممارسة الجادة حيث يرى عمار بلحسن في الثقافة المعاصرة بأنها لم تتأسس «كنسيج من العلاقات والتبادلات كعملية حداثية وعصرية وتعطي لفعل الثقافي، قيمة ومقاما يحقق اندماج المثقفين في شؤون المجتمع وإنصاتهم لتحولاته وتغيراته، فليس ثمة مجالات معينة ومحددة ومستلة تمح بإنجاز حوار فكري اجتماعي عام ومنتظم ودائم بين المثقفين والقراء والمجتمع...»[2]، ويرجع صاحب المقال أسباب الأزمة الثقافية في الجزائر إلى أسباب:

1. تجذر ثقافة العنف في تاريخنا الطويل.
2. الصراع بين الثقافة المحلية والفرنسية.
3. الالتزام الأيديولوجي.

وقد تمثلت هذه الأزمة في ثلاثة مستويات معقدة ومتداخلة.

1. المستوى الأيديولوجي والسياسي الرافض لكل تعددية.
2. مستوى الاتصال الثقافي، ذلك بالاعتماد على الشفهية وغياب بالكتابة والقراءة.

---

1 – طلال حرب، أولية النص، نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، ط01، ص: 11. نقلا عن: أسعد ذبيان، المخصوص في المنتقى من النصوص، الحطيئة دار الفكر اللبناني، بيروت، 1985، ط01، ص: 07.

2 – بغداد محمد، جدل الثقافة والهوية في الخطاب الديني، الثقافة، ع02 مارس 2004، ص: 44.

3.مستوى العلاقات الخارجية التي اتسمت بالعزلة والصراع مع الفرنسية[1].

هذه الأسباب وكل تمظهراتها المتداخلة صنعت الأزمة الثقافية لذلك، فحرص النظرية التكاملية التناسقية[*]، عن ربط الأفراد بالثقافة التي يصنعونها أمر ضروري ولابد من الاهتمام بأفكار الفرد ومشاعره والحرص على صفة الرمزية في الثقافة لأن كل سلوك ثقافي هو سلوك رمزي قائم على معاني مشتركة بين أفراد المجتمع[2] ينبني أساسا على مبدأ التفكير الذي هو نتاج العقل الصرف والذي أسس له كانط في مبادئ ثلاث:

1.أن نفكر بأنفسنا.

2.التفكير المتفتح بمعنى أن نفكر لأنفسنا كما لو أننا نفكر للجميع.

3.التفكير المنطقي الذي يحيل إلى التعقل من حين هو جميع بين صواب المعرفة ونبل الغايات[3].

لا يملك المبدع الحرية داخل الثقافة المهيمنة لذا فهو ناسخ لكينونة ثقافية «ولا غرو أن الغذامي يتبنى مفهوم المؤلف بوصفه ناسخا (Scripteur) فالمؤلف في نظر بارث الذي يثني عليه الغذامي وينعته بفارس النص في كتابه "الخطيئة والتكفير" لا ينهض سوى بنسخ واجترار نصوص سابقة ومتراكمة، ويجد المفهوم البارتي للمؤلف، الذي يستثمره الغذامي متكأ له في فلسفة "موت الإنسان" لدى ماتن هايدغر وكلود ليفي شتراوس وميشال فوكو: فهايدغر يضطلع بتفويض (Destruction) أركان الميتافيزيقا ذات النزعة الإنسانية ويحول موضوع الفلسفة من الاهتمام بالموجود أو الكائن (الإنسان) إلى الاهتمام بالوجود أو

1 – ينظر: بغداد محمد، جدل الثقافة والهوية في الخطاب الديني، ص: 44– 45

* – النظرية التكاملية التناسقية مهد لها الأمريكي (سابير (E.Sapir).

2 – ينظر: علي كبريت، موسوعة التراث الشعبي، تيارت وتيسمسيلت، الجزء الأول، ص: 40. نقلا عن: عاطف وصفي، الانتروبولوجيا الثقافية، بيروت، دار النهضة العربية، د.ط، 1971م، ص: 56.

3 – سمير حمدي، قبل الأركونية وبعدها: الحوار أو العنف–التعصب والتسامح، بمنتهى الديمقراطية كتابات معاصرة، العدد 79، مجلة الإبداع، والعلوم الإنسانية، المجلد 20، كانون الثاني، شباط، 2011، ص: 28–99. نقلا عن:
Voir: Kant Critique de la faculté de juger, 40 , : 127-128

الكينونة، وبنفي ليفي شتراوس الحرية عن حياة الإنسان وإبداعه، لأنه مقيد ببنية لازمانية ولا شعورية متأصلة فيه، ومن ثم لا وجود للمعنى، وحتى وإن وجد فهو معنى سطحي، بينما يمثل عمق المعنى، لدى فوكو في النسق (Système) الذي يسود من خلال اللغة»[1].

هذه اللغة التي تظهر في شكلها المادي من خلال الخطاب الشعري أو الروائي ولما كان الاهتمام بالرواية في هذا العمل وجب التأكيد على أن الرواية هي «محاولة للتحرر من الخطيئة وما نقف عليه في الفن لا يمكن أن نسميه بواقع ولا واقع، بل لدينا كلمتان بديلتان هما حسب نور ثروب، التخييلي الوهمي وتعني الواقعي والخيالي وهو العملية الإبداعية وتعني ما ينتجه الكاتب، وهو ليس ناتج التأمل فقط، بل نقف من خلالها عبر ما يثير الدهشة، فالشاعر كما الروائي يستخدم معرفة ليست موجودة لديه، أو يتعامل مع معرفة لا يعرفها أنها موجودة والمدهش كما يرى فرويد هو دقتها أو تجاوزها للمعارف القائمة»[2]، لذلك فوظيفة اللغة في الخطاب الأدبي لا يؤدي دور الوسيط بل تقدم نفسها أيضا بوصفها تشكيلا جماليا تضفي قيمة جديدة على الخطاب وهي مضمون الرواية وموضوعها، لذا يرى أتباع المدرسة الشكلانية بأنّ «الفارق بين الأدب وما ليس أدبا لا ينبغي البحث عنه في الشر.... أو في دائرة الواقع الذي يعالجه الكاتب، وإنما ينبغي البحث عنه في كيفية التمثيل»[3].

---

1 – سيدي محمد بن مالك، فلسفة النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي، التفكيك، الثقافة وسلطة النسق، كتابات معاصرة، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، العدد 96، المجلد 24 تموز آب 2015.

2 – خالد بن شعيب، نصية الخطاب الروائي، منظور "نظرية" التحليل النفسي، كتابات معاصرة، ع96، المجلد 24– 2015، ص: 64.

3 – الثقافة، مجلة فصلية ثقافية تصدر عن وزارة الثقافة، عدد 19، افريل 2009م، ص: 48. نقلا عن: فطتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، ترجمة: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، 2000م، ص: 16.

3.الإجراء النقدي:

إذا كانت المعرفة الإنسانية هي فعل العقل في الثقافة، فإن ما ينتجه العقل من إبداع نتيجة التأمل الذي يضفي نوعا من التجديد على الواقع ينقل المبدع من خلاله ظلال هذا الواقع وصنيع هذا التأمل الذي يوهمنا بحقيقته وينتشلنا عن طريق الوهم إلى التعامل مع وهم الحقيقة في قراءة هذا الخطاب المشفر الذي يثبت من خلال اللغة، فاللغة وحدها هي المفتاح الذي نلج به عوالم الخطاب ونسلك عبره دروب المتاهة لمعرفة الأنساق المتعددة التي تصنع الدلالة الكلية للمتن الروائي فإنه على المستوى «الأفقي ننسج دلالات متعددة يبينها السنن التخييلي كل نسق على حدة، ويميزه عن الآخر»[1]، فإن هذه لانساق سواء أكانت مجتمعة (كل) أو متفرقة (جزء) تفرض مجموعة من التساؤلات والإشكالات حسب طبيعة النسق وما يوحي به من دلالات لأنها «تختلف حسب طبيعة ومضمون هذا التساؤل أو الإشكال السردي، وبتأملنا لهذه المحكيات الميتافيزيقية والواقعية والتاريخية والعجائبية»[2]، التي تصنع المتن الروائي تأتي طبيعة التساؤل تبعا للوجهة التي يحددها المتلقي والتي يرى بأنها أكثر وضوحا وتكون بؤرة هذا الجدل أو ذاك.

وهذا التساؤل أو الإشكال قبل أن يجد المتلقي نفسه مسؤولا عن فك طلاسمه كان قد جرب ذلك الروائي أو الباث قبل ذلك مرات عديدة من خلال تعامله مع المادة اللغوية، فهو في كل فصل ومع كل مرحلة من مراحل إنجاز المتن يضع نفسه أمام سؤال "مشكلة" إما من حيث الأحداث أو الشخصيات أو اللغة... ومن هنا نلمس أن الإجراء النقدي عملية مصاحبة للكتابة، وهي في نفس الوقت مصاحبة أيضا لعملية القراءة التي ناضل إنسان العصر الحديث من أجلها خاصة في أوروبا، ذلك أن النظرة إلى القراءة والكتابة كانت نظرة طبقية قبل القرن التاسع عشر إضافة إلى التكلفة المادية فقد كان ثمن الرواية في

---

1 – محمد بوعزة، هيرومنيوطيقا المحكي، النسق والكاوس، في الرواية العربية، ط01، 2007م، الانتشار العربي، ص: 145.

2 – المرجع نفسه، ص: 145.

بداياتها يكفي لإعالة أسرة لمدة أسبوع أو أسبوعين[1]، مما جعل اقتناء رواية مشروعا يجب التفكير فيه، أو الإحجام عنه نظرا للتكلفة المادية «كان للقراءة والكتابة، حتى القرن الثامن عشر، بعدا طبقيا يحيل على معرفة اللغات والآداب الكلاسيكية، ولاسيما اللاتينية، إضافة إلى هذا، رأت أوساط دينية وغير دينية في القراءة "ألهية خطيرة" تعبث بالخيال وتؤرق العقل وتصرف العامل المأجور عن عمله، وساهم في محدودية القراءة أمية، بقيت راسخة حتى القرن الثامن عشر»[2].

وهو التحدي الذي أخذه الإنسان على عاتقه، هو الفعل الذي تغير الصمت إلى حرف، والحرف إلى كلمة، مع علمه بأن المعاناة ستطول وأن الحصاد بعيد المنال لكن سيتحقق إما من الكتابة أو الصمت لاخبار غير ذلك «إن قارة آهلة بالأميين "أحوج بالذات إلى الكتاب، من قارة متخمة بالمعرفة أن تكتب لئلا تكرس الهزيمة أن تكتب لتراهن على الحرية، أن تكتب كما يقول (Carlos Fuentes) لتقتنع ضمن حميمية فعل الكتابة بإلحاحية صيانة وإدامة ثقافة الماضي التي يدونها لن يكون لنا حافز حقيقي، ولا مستقبل واضح، مع الإقرار بأن لن تحرز نتائج ملموسة وبأنك لن تغير العالم لا بعشرة كتب ولا بألف كتاب، وبأنك لن تتلقى مكافأة" أن تكتب: يعني إذن أن تراهن على الحرية وعلى المستقبل لأن هذه القارة لن تظل دوما موشومة بلعنة الأمية»[3].

وبالكتابة فقط استطاع المجتمع الحديث أن ينتصر على هذه اللعنة، وجعل الصمت ينطق ليسود المجتمع الإنساني ماضيه وحاضره على بياض الورق وبدلا من أن يكرس العنف الاجتماعي كرّس العنف على اللغة في لحظات التحول العاصف، من خلال مساءلة الواقع.

---

1 – ينظر: فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرؤية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2004م، ص: 27.

2 – م.ن، ص: 27.

3 – برهان غليون، تأملات في الواقع العربي والرواية، ترجمة رشيد بن حدو، نخبة من الروائيين العرب، الرواية العربية واقع وآفاق، ص: 279–280.

وبهذه التساؤلات وبها فقط يمكننا أن نعمق فهمنا للنص الروائي، وبها نتمكن من معرفة الأنساق الدلالية والتخييلية والمعرفية ومن أهم هذه الأسئلة: «ما هي الكيفية التي يدل بها النص؟ وعلام يدل؟ كيف يمكن البحث في دلالة النص الروائي؟ كيف يساهم القارئ في إنتاج هذه الدلالة؟ ما هي طبيعة الدلالة الروائية؟ وما هي علاقتها بالأنساق الدلالية الأخرى، المعرفية والثقافية»[1]، وبهذا كله فإن عملية النقد مهمة ملحة مع كل عمل إبداعي إنساني تبدأ من المؤلف نفسه وتنتهي إلى ضرورة التقيد بمنهج معين له أدواته الإجرائي وخلفيته المعرفية حتى نتمكن من قراءة منتجة كما نقرأ وهي الضرورة الملحة التي فرضت على المعرفة مناهج نقدية تستمد في الغالب من ظروف وملبسات تساهم بصورة واضحة في تكون المعرفة.

إن المتتبع للإجراء النقدي كما يتجلى في الخطاب النقدي لا يخرج عن ملامح ثلاث «إجراء الوصف، وإجراء التفسير وإجراء التقويم، وإذا جاز أن شرح كل واحد من هذه الإجراءات قلنا إن الوصف يريد تقديم معرفة بالنص كما هو، بتحليله وتعريفه من أجل خلق صورة له تكون مطابقة، بينما يتولى الإجراء الثاني إنتاج صورة أخرى للنص في ضوء ما يشتغل فيه من عناصر الدلالة بكسب النص صورة جديدة، قد تكون بعيدة عن الصورة الظاهرة له في حين يتكفل الإجراء الثالث (التقويم) بوضع هذا النص أمام حقيقة أخرى لتنتج صورة من نوع آخر، صورة معيارية تعطي للنص قيمة ما قد تخدمه وقد تدينه»[2].

يتساوق ذلك طردا مع تطور البنية الثقافية للمجتمع فإن المعرفة كمفهوم مطلق تتحدد بظروف تاريخية وملبسات ثقافية تؤدلج لعقل ومن خلالها يقدم ماهية الأفكار والأشياء والمعاني «إن الظواهر الثقافية ومنها الأدب ظواهر اجتماعية أساسا، ذلك لأن الطبيعة الاجتماعية للإنسان ترد كل أشكال الثقافة التي ينتجها إلى عصره وبيئته، لن يصل بنا هذا

---

1 – محمد بوعزة، هيرمنيوطيقا المحكي النسق والكاوس في الرواية العربية، ص: 17.

2 – محمد الدغمومي، نقد الرواية والقصة القصيرة بالمغرب، مرحلة التأسيس، ص: 210.

التأكيد إلى شيء من العلاقة المعقدة يبين البنية الفوقية والبنية التحتية، أو إلى حيث محدد عن العلاقة بين قوى الإنتاج وصلتها بإيديولوجية تتوسط بينهما وبين الأعمال الأدبية»[1].

ولا يعني ذلك تبسيط مفهوم الحتمية بل هي تمتلك خيارات متداخلة متعددة يصفي بعضها إلى بعض حتى تظهر على أنها كلٌ لا يمكن أن يتجزّأ لأنها تضم معطيات فكرية، متعددة وهي إشارة إلى «ارسطو الذي وصف الإنسان بوصفه حيوانا اجتماعيا إفادة من ابن خلدون الذي آمن.. في الحقيقة بمبدأ الجبر التاريخي، ولنا كل الحق في أن نعتبر أنه سبق مونتسكيو من تلك الوجهة، ومحاولة للربط بين قوانين ابن خلدون وقوانين أوجست كونت عن طبيعة الظواهر الاجتماعية... وبعض الأفكار الأحداث التي ترجع إلى دوركايم، وسان سيمون»[2].

ومن هنا تجدر في الفكر التاريخي أن الخطابات التأريخية سابقة لوجود النص المكتوب وأنه عندما يحول الواقع التأريخي إلى نص إبداعي أو يحاول أن يعرف هذا الوقائع من خلال تعالق في أثناء عملية الكتابة تفرض اشتغالا على اللغة يفرض الترميز والحذف والحرق لهذا المكون التأريخي «المقصود بالنسق التاريخ، مجموعة الأصناف والعلامات التي تحيل على سجلات خارجية تستحضر وقائع موضوعية وخطابات تاريخية سابقة على وجود النص، وبحكم اشتراط هذه الإحالة الخارجية، يرجع النسق التاريخي، من منظور تجنس النص، إلى الأصناف الجينالوجية (Les classes généalogique) التي تفعل علاقات تعلق نص (Des relations hyperlextuelles) مع النص حسب مفهوم "جان ماري شايفر"»[3].

---

1 – جابر عصفور، المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهر)، 1998م، ص: 75.

2 – م.ن، ص: 75.

يعني هذا المفهوم مختلف العلاقات التناصية التي تقوم بين هذا المتن الروائي باعتباره نصا لاحقا، والخطاب التاريخي باعتباره نصا سابق في الوجود(الهامش)، ص: 123.

3 – محمد بوعزة، هيرمنيوطيقا المحكي، النسق والكاوس في الرواية العربية، ص: 123. نقلا عن

وهو ما عبر عنه بشير بويجرة محمد من خلال تحديد بعد الواقعة التاريخية التي تأخذ شكلين أو بعدين؛ الأول: جامد مقيد/ملون، وهو مما ترصده الكتابة التاريخية ويهتم بها المتتبع للظاهرة الاجتماعية أو الثاني فهو متحرك متغير يتصف بأنه ينمو وهو ما تحتفظ الذات الإنسانية، وقد جسد البعد الثاني في خطاطة.

«1.المرجعية الواقعة/المخيال.

2.الواقعة المخيال/التقاطع والإنجاز.

3.المخيال الواقعة/الإنجاز والمباغتة.

4.المخيال الإنجاز الواقعة/التجاوز والانبهار.

5.المخيال والإنجاز التجاوز//تلاشي الواقعة».

ولكي يحقق المتن الروائي بعد التجاوز لابد أن يصل إلى مرحلة التلاشي حتى يصل إلى تحقيق المتعة من خلال إستراتيجية الكتابة والقراءة وهو بذلك يمكنه أن يقدم نفسه للقارئ بصريا وروحيا من خلال الكتابة[1]، التي يمكن أن يحقق من خلالها مبدأ الحذف والخرق والتجاوز وهي تقنية نجح النص السردي الجزائري أن يحققها من خلال تجاوز المكان والزمان وإعادة صياغة الواقعة التاريخية بما يتلائم ووعي التاريخ بعيدا عن التسجيل الحرفي بل تتجاوز إلى بناء معمار فني يتداخل فيه ذاك التعلق النصي بين الإبداع الأدبي والواقعة التاريخية فتكون الكتابة فعل في المعرفة والقراءة صياغة لفعل المعرفة، تتكاثف من خلالها الجهود لقراءة تأويلية مبدعة من خلال تماس حقلين مستقلين التاريخ والرواية حيث يستنطق الأول الماضي وينتهي الثاني إلى الحاضر ليجعله نقطة ارتكاز ليضع كل حقل منهما عبرة وحكاية «يتعامل المؤرخ والروائي مع المتحول

Jean Mdrie schaeffer, Qu'est ce qu'un Genre littéraire, op-cit, p: 173.

1 – بشير بويجرة محمد، المتن الروائي والمرجعية–مقاربة حول المتخيل والواقعة التاريخية "ذاكرة الجسد–نموذجا" دراسات جزائرية، دورية محكمة يصدرها "مخبر الخطاب الأدبي في الجزائر، جامعة وهران، العدد 02 مارس 2005م، ص: 153.

قاصدين "عبرة" تتأمل طبيعة إنسانية تعايش اندثارا لا نهاية له، ومع أن تعبير الاندثار لا يحيل على زمن محددا فالتداعي يخترق الإنسان في جميع الأزمنة، ففي مفهوم "الطبيعة الإنسانية " ما يناسب صعود الرواية وعلم التاريخ إلى القرن التاسع عشر الذي اتخذ من "الإنسان" مرجعا له ونصبه جذرا لغيره، كتب المؤرخ توماس كارليل (1765-1881) كل أنواع المثل العليا لها حدودها المقدرة لها، ولها فتراتها المعينة للشباب والنضج والكهال، والانحطاط والموت والزوال، وكتب جورج وكاتش (1885-1971) وهو يعرف الرواية: "يعبر جوهر العمل الروائي الأكثر عمقا عن ذاته في السؤال التالي: ما هو الإنسان؟ يقول الروائي، نظريا ما يقول به المؤرخ، اتكاء على جوهر إنساني عصي على الثبات يستقيم زمنا في انتظار إغناء لا هروب منه"»[1].

من أجل رصد العلاقات داخل هذا التحول الذي يعطي صفة اللاستقرار وبذلك ينعطف أحيانا إلى إغناء قد تتحدد معالمه وأحيانا إلى انكسار قد يحدث القطيعة وهو ما حدث مع القرن التاسع عشر، حيث: «ترجمت الرواية الأوربية الصاعدة تحولات اجتماعية حاسمة حررت المعيش من صورته اللاهوتية وحررت معه العقل الإنساني وأسئلته، ونقلت الإنسان الذي يقتات بالمقدس ويقتات المقدس به إلى وضع جديد يقاسم فيه المقدس قداسته، أو يكتفي بحياة دنيوية عارية من أطياف "الخطيئة الأولى"»[2].

وهذا التحول المعرفي من المرحلة اللاهوتية إلى المرحلة الوضعية يعكس طبيعة الانتقال الكلي الذي جعل العقل يفتح بابا جديدا يبين على انتصاره وقدرته على الارتقاء المعرفي نحو الكشف في حين نجح نوعا آخر من التحول الذي لا يعمد إلى القطيعة أو التحول الكلي في مراحل تطور العقل، والذي يتمثل في استعمال إستراتيجية المثاقفة، وهي ظاهرة اعتمدتها كل الثقافات الحية والتي تعد بمثابة آلية دفاع ضمنت هذه الثقافات استمراريتها وبقائها «فقد عرفتها الحضارة العربية الإسلامية حين وجدت نفسها وريثة

1 – فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ص: 09.

2 – المرجع نفسه، ص: 12.

لتركة عدد من الثقافات الأجنبية من فارسية وهندية ويونانية وغيرها، كما عرفها الغرب حين تعامل في العصور الوسطى مع الثقافة العربية الإسلامية، ثم مع الثقافة اليونانية/الرومانية، ولعل من الأمثلة البارزة في هذا السياق اكتشاف الأوربيين للتراث الشعري العربي ومحاولة بعضهم مقابلته بالتراث الشعري الكلاسيكي ثم توطينه، فقد ترجم السير وليام جونز في القرن الثامن عشر المعلقات السبع، وقارنها بالأنماط الشعرية اليونانية والرومانية، مقترحا شكل قصيدة "الأود" (Ode) الكلاسيكي ليقابل قصيدة المعلقة، كما أن الأمثلة الشهيرة ما حدث لـــ "ألف ليلة وليلة" في اللغات الأوروبية نم توطين حتى غير عنوانها لتصير الليالي العربية»[1].

هذه الحتمية التاريخية التي تعيد نفسها مع كل نظام سياسي، يطرح نفسه بديلا لوضع قائم ويطمح إلى بناء واقع جديد يكفل الرخاء والنماء، ويوفر عيشا كريما لكنه سرعان ما يصبح هذا الطرح روتينيا يكرس سلطة العبودية وينتج كل مظاهر الاستلاب «فجوهر الأنظمة السياسية هو الجوهر ذاته منذ وعي المجتمعات العربية بأهمية هذه الأنظمة بسبب عدم قدرتها على التطور وتشكل الأضداد في ثناياها، تأتي أنظمة أخرى وتعيد النسق نفسه، ونتساءل: أين هو المثل الأعلى للتطور، وحتمية الوصول إلى الكمال، إذا كان النقيض لا يأتي إلا بنقيض مماثل»[2].

يحاول جاهدا أن يحقق التجانس بين الحاكم والمحكوم من خلال مفهوم سلطوي يظهر إيمانه إرتباط الماضي بالحاضر ويشير بزمن فاضل يربط هذا الماضي بحاضر جديد تكرس من خلاله ما عجز السابق على تحقيقه أو ما عجز عن الوصل إليه وهو بذلك يحاول أن يجمع شتات الماضي ليباشر به الحاضر من خلال موقف سلطوي، ولا وجود لكتابة سلطوية ترى في الحاضر ابنا للماضي ولا وجود لاعتراف سلطة الماضي «يكتب مؤرخ الأنظمة المغلقة تاريخا "كليا" متجانسا يوحد الحاكم والمحكوم بتاريخ مشترك لا

1 – ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص: 84.

2 – فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفعاليات النصية وآليات القراءة، ص: 53.

تباين فيه، ويوحد الحاضر بتاريخ لا يعرف الانفصال، يطغى الكل، في الكتابة السلطوية على أجزاء لا سلطة لها، ويسيطر حاضر السلطة على ما فاته من الأزمنة، بهذا يقوم التأريخ السلطوي، على اختراع مزدوج تجانس الحاكمين والمحكومين الذي لا وجود له، ويخترع زمنا فاضلا متواصلا يُجانس ماضيه وحضاره يُنهي التجانس المكتوب معنى التأريخ»[1].

ويتحقق ذلك بالاجتهاد وبالماضي البعيد الذي يحتضنه التاريخ المشترك وبذلك يتحول هذا الإيجاب بالمشترك إلى عادة فكرية، تلغي التفكير أو المساءلة وهي بذلك تحقق قهرا سلطويا ومن هنا يبرع المقمعون الذي حرموا من حق الكلام والتعبير أقنعة تنكرية تنتج خطابا مستترا يعبر عن رفض واقع الزيف والخداع[2]، ذاك أن سلطة الحياة هي التي تصنع المروق عن حياة السلطة ولن يكون ذلك إلا في القدرة على التعبير وعلى الكتابة ففي «الكتابة الطليقة ما يزعج الكتابة المقيدة، وفي الكتابات الدنيوية ما يرد على كتابة سلطوية تصادر معنى الحياة ربما تكون الرواية كتابة نوعية تقتضي آثار الأرشيف الشعبي، دون أن نبني الأرشيف في ذاته، ذلك أنها تتعامل مع الدنيوي المتعدد، وتهجس تمثال أخلاقي يواجه المرتبية السلطوية الباترة بفضاء حياتي متنوع، لا يقبل بالاختصار ولا بالمراتب تبدأ الرواية، وهي تعترف بالمساواة بين البشر، بمتعد إنساني يقبل بالمنحرف والسوي والحكم والمعتوه والنبيل والآفاق المغتبط البليد والمغترب الذي لا شفاء له»[3].

ذلك أن الرواية تكتب تاريخ الذين لا يكتب تاريخهم أحد ويكون الروائي هو العين الراصدة والعدسة اللاقطة لهذه التحولات داخل المجتمع يعكس طموحهم ويصور حياتهم وتتلون مشاعره بمشاعرهم، لأنه يملك القدرة على التلفظ ويرتدي أقنعتهم فيكون الخطاب

---

1 – فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ نظرية الرواية والرواية العربية، ص: 121.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص: 122–123.

3 – المرجع نفسه، ص: 124.

داخل الرواية خطابا تتفاوت مستوياتها وتعدد دلالاتها «حقا إن آليات التلفظ[*] متعددة وعملها حاضر على أكثر من صورة في الوقت الذي لا تنعزل هذه الآليات عن آليات أخرى بل تمتزج بها وتتضافر معها حتى يكون الخطاب بالفعل خطابا، وسواء أتعلقت هذه الآليات بالذات المتكلمة (المتلفظة) أو تعلقت بالمتلقي المتقبل الحاضر أو المحتمل، أو بالسياق الظرفي والثقافي، فإنها في نهاية الأمر تمنح للخطاب قدرة التأثير وتوجهه التوجيه الطبيعي»[1]، فتكون نقطة الارتكاز بين الروائي والمتلقي هي الانطلاق من التاريخ ليس بهدف التسجيل بل رغبة في التأويل وهذه مهمة تقتضي من الروائي «أن يتحول إلى باحث فيلولوجي بقدر ما يقرأ هذه الوثيقة التاريخية يقيم معها حوارا ينفتح من خلاله على عوالم تحكمها بلاغة الصراع التي تستند إلى خطاب العنف والمواجهة والسجال والإقناع»[2].

بعيدا عن الطرح المباشر والخطابية أو النزوع إلى الصدام بل هو وعي يحاول الروائي من خلاله أن ينقل هذا الواقع الذي يحقق التجاوز من خلال آلية التلاشي من بؤرة الحاضر ليتعامل معها كلحظة تنجز داخل الوعي، فكل «مجتمع يسعى في سبيل ضبط ممارسته إلى خلق عالم رمزي مواز يحدد القيم الأساسية التي تنطلق منها معايير النشاطات الاجتماعية جميعا، وهذا العالم الرمزي هو الذي جعل للمجتمع تاريخا يعين حركته ومسعاه، وذلك في ضوء القيم التي أعطاها لنفسه منذ البدء، والتاريخ هو هذا التحقيق لزمانية معينة تدخل في تحديدها العوامل المادية والرمزية معا، والرواية تدخل

---

* – التلفظ (كان هاريس وهو اللغوي أو من اجترح مصطلح تحليل الخطاب سنة 1752م، حين أطلق على الخطاب بشكليه المكتوب والشفوي مصطلح "الملفوظ المتتابع" (Enoncé Suivi) وقد دعا إلى الانطلاق من بنية لسانية تذهب أبعد من الجملة وهدف تحليل الخطاب عنده هو تبيين عدم اعتباطية تسلسل الجمل، وفي المقابل توضيح دور النحو في هذا التسلسل وهو نحو يختلف عن نحو اللغة).

1 – محمد الدغمومي، نقد الرواية والقصة القصيرة بالجنوب مرحلة التأسيس، ص: 268.

2 – الطاهر رواينية، جدل التاريخي والمرجعي في كتاب الأمير لوسيني الأعرج، الرواة الجزائرية المعاصرة (1990–2011) وقائع سردية وشهادات تفصيلية، مركز البحث في الأنتروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، منشورات (CRASC)، 2014.

في تحقيق هذا الوعي التاريخي بخلقها لزمانية يندمج فيها عالم الرمز الثابت بالواقع المتحرك، فيبدو الواقع الوهمي الذي تبدعه أكثر تعبيرا وابعد مغزى من الواقع الفعلي»[1]، البعيد عن النزعة البطولية التي تنامت في الأسطورة والتي تعكس مغامرة تتجاوز التاريخ والمجتمع وتبتعد عن الواقع بينما يهم الرواية بناء الواقع الذي يفتح في ذهن الروائي إلى مراجعة تاريخية يكسب فن الرواية طابع الثقافة المحلية التي تطمح دوما إلى سلم الإبداع العالمي.

تلازم هذه التجربة بتجربة أخرى والمتمثلة في القراءة النقدية التي تبدأ عند الوهلة الأولى للكتابة «لأنه إذا كان يمكن تحديد تاريخ فن أدبي معين، فالنقد إما أن يكون مرافقا له، وإما سابقا عليه، وليس في هذا غرابة وإن بدا غريبا، لأن النقد في رأي الأغلبية تابع وليس متبوعا، ولكن قياسا، إذا كان ليس بالإمكان تصور حركة ثورية بدون نظرية ثورية، فلا بد أن يكن هناك تصور مسبق للرواية من قبل أن تكون هناك رواية في ذهن الروائي في الأقل، وهذا التصور ليس هو إلا المحصلة لامتزاج ديناميكي جدلي بين تصورين: تصور اجتماعي عام، وتصور إبداعي خاص، وقد قيل أن المبدع أول ناقد لعمله، فكيف لا يكون الروائي أول ناقد لروايته؟

علما أن كل الخبرات البشرية، منذ البدايات الأولى للحكاية والملحمة الشعبية، وخبرة المعاناة الشخصية متجسدة في ذهن الروائي، وهو يحاور ويبني ويهدم ويغير...إلخ، إذن إذا كنا قد حزنا قناعة بأن العربي قد امتلك ناصية تجربة روائية مخصوصة، إن الرواية أصبحت لديه اليوم، فنا عربيا، وليست ملحمة البرجوازية الغربية»[2].

1 – برهان ليون، تأملات في الواقع العربي والرواية، ص: 170.

2 – طراد الكبيسي، مشروع رؤية نقدية عربية للرواية العربية، نخبة من الروائيين، الرواية العربية، واقع وآفاق، ص: 253.

ومن هنا جاز للناقد أن يؤسس لمشروع نقدي عربي يتفرد في البحث عن لأسس الجمالية والفكرية، للبنية الثقافية على مستوى الإبداع التي تتفرد بها هذه الأمة عن غيرها من الأمم، دون أن ننسى أن التطور يلتزم بالسياق العام للمعرفة، فمن الخطأ أن نحمل مسؤولية المعرفة الحديثة إلى ناقد في عصر كانت أدارت المعرفة تختلف وتداخل الفكر في بداياتها، فإن مهمة الناقد شبيهة بمهمة المبدع يلتقيان في مسؤولية الكتابة، فكما أن المبدع انتصر على الصمت بالكتابة، لابد على الناقد أن ينتصر بالكتابة أيضا لأن الغاية هي توجيه الإنسان وتنوير عقله ليكون عارفا بما يحدث من حوله سواء على مستوى تحولات الواقع (الدراية) وما يحدث من تحولات على مستوى الإبداع (النقد)، لأنّ الإبداع شبيه لعبة لا يعرف القارئ عن قوانينها شيء لكنه مضطر إلى اللعب «إذا سلمنا بأنّ السرد كالسياسة والصدفة لعبة، وجب علينا أن نبحث عن القواعد التي يخضع لها، إن كانت هناك قواعد ذلك أن اللاعب والمتفرج يعرفان قواعد اللعب بصورة آلية وصريحة بينما يكاد القائم بالسرد والقارئ يجهلان قواعد السرد أولا يعرفانها إلا بصفة ضمنية غامضة لا تتعدى مرحلة الإحساس المبهم»[1]، هذا الإحساس المبهم يتعلق بالواقع، الذي يحاول الروائي أن يبني معادلا متخيلا له، وينطلق القارئ في التعامل مع النص من خلال الاستغراق في الزمن والإمعان في فعل التذكر وقد يلتقيان أو يفترقان بناء على وجهة منهما والسياقات المرجعية التي تحدد توجه كل واحد منهما، وهو ما يعرف بالتحيّز إذ التحيز خلفية لا يستطيع أيا منهما أن يفلت منها، ومن بين المتفرجين الذين يدعون أنهم يمتلكون قواعد اللعبة الناقد، والذي يتقن فن القراءة وهو في ذلك أيضا مشدودا إلى خلفية أخرى إن لم تكن التحيز فإنه السياق المعرفي الذي نهل منه والذي يفرض نفسه فرضا لأنه يتمثل في شكله الحادي البنية الثقافية لجيل أو لأمة من الأمم.

فحين «نصنف الخطاب النقدي في اتجاهات، فذلك يعني أن هذا التصنيف ليس اعتباطيا، ولكنه تصنيف يجد مبررات داخل المعرفة والإجراء ويجد مسوغات داخل

---

1 – عبد الفتاح كليطو، قواعد اللعبة السردية، ص: 241.

التلفظ والحجاج أيضا، إذ أن المعرفة والإجراء لا يقومان منعزلين في أي خطاب طبيعي، بل هما مؤطران بوجهة نظر ذات متكلمة تتوخى أهدافا وترمي إلى غايات ومشبعة بآثار الظروف التي تدفعها إلى إنتاج الخطاب»[1].

فالخطاب الأدبي يستند إلى ملكة الإبداع وإذا كان الشعر فن الإيقاع فإن الرواية فن التخييل، بينما يتأسس الخطاب النقدي حول المعرفة «إن الأدب ينتمي إلى أشكال التبليغ في مستواها الأرقى، على حين أن النقد ينتمي إلى الأيديولوجيات والثقافات والاتجاهات الفكرية، والنظرية المعرفية على اختلافها، فالكتابة أدب قوامه الخيال والنقد كتابة قوامها المعرفة، وإذا كان المفكرون لا يطالبون الأديب بأن يكون عالما ولا مفكرا، ملما بكل النظريات والثقافات، فإنهم لا يتساهلون مع الناقد»[2]، كونه مالكا للمعرفة متمرسا بفهم الظاهرة الأدبية لذا حاولت الفلسفة أن تقحم نفسها في تفسير الظاهرة الأدبية وأن تكون خلفية معرفية لكل مذهب نقدي قارب النص.

حيث أننا مع كل تحول مذهبي في الممارسة النقدية إلا ونصطدم بمصطلحات ومفاهيم كانت قد باشرت الفلسفة في التأسيس لها، أو نظرت من زاويتها إلى الوجود وإلى الإنسان والمجتمع ثم أخيرا إلى الكتابة واللغة، غير أن النقد باعتباره معرفة إنسانية سرعان ما يدير ظهره إلى هذه المدرسة الفلسفية أو تلك «فلم يزل النقد يبحث منذ فجر تاريخ الأدب الإنساني قبل خمسة وعشرين قرنا على الأقل، عن الطرائق المثلى التي يتولّج من خلالها إلى النص الأدبي من أجل فهم قصدية نصه من جهة، وقصدية مؤلفه، والخلفيات التي أفضت إلى كتابة ذلك النص، على ذلك الشكل بالذات، ليس على شكل آخر»[3].

---

1 – محمد الدغمومي، نقد الرواية والقصة القصيرة بالمغرب، مرحلة التأسيس، ص: 268.

2 – عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية والمعاصرة ورصد نظرياتها)، دار هومة للطباعة والتسيير والتوزيع، الجزائر، 2010، ص: 30.

3 – المرجع نفسه، ص: 21.

وهو الهاجس الذي يشترك فيه المبدع والناقد معا، وبذلك تتأسس العلاقة الجدلية بينهما في محاولة الدفع بإنتاجية الخطاب لجعله خطاب هوية.

«فالأديب كما يقال ينقد نفسه قبل أن يخرج عمله ويبرزه لعالم الواقع، كذلك الناقد أديب بهذا المعنى، فعمله خلق جديد للمادة التي ينقدها وإعادة لها على نحو تظهر معه قدرته على التذوق والفهم وتوصيل ذلك للآخرين»[1]، ومن هنا تكمن أهمية الناقد في تربية الذوق من أجل بعث الحركة الأدبية نحو تطلعات وغايات سامية تجعله لصيقا بطموحات المجتمع وغاياته النبيلة، وفق اعتماد إستراتيجية في الكتابة والقراءة معا، لذا فقط كان دور الصحافة في الجزائر خلال الستينات دورا سلبيا، لأنها لم تُعمل النظر والانتقاء فيما يكتب من أدب ونقد لذا وبحاجة الدافع إلى الكم ساهمت في نشر الغث والسمين بدافع أيديولوجي سياسي لذا اهتم بصورة واضحة بالمضامين واهتمت بالنصوص النقدية التي تقدم هذه المضامين وترى فيها نموذجا يحتذى في الكتابة[2].

كما كان للحساسية المفرطة من النقد التي تكونت لدا المبدع جهلا منه بأهمية هذه العملية في المساهمة الفعالة في بعث الحركة الأدبية سبيلا آخر في تدهور مستوى النقد «ومن المشاكل التي تعترض النقد عندنا هو أن الفرد الجزائري حساس من النقد بوجه عام وهذا ما يفسر تأخر النقد عندنا»[3]، كما قرّ في أذهان المبدعين الجزائريين في مرحلة التأصيل التي تعد مرحلة مهمة في تشكل ملامح نص روائي جزائري، أن مهمة الناقد هي التهليل، والتمجيد بما يقدمه المبدع «إن المتأمل في دور الناقد الحقيقي يدرك مدى أهمية ومدى صعوبته وخطورته في آن واحد، لأن الأدباء ليسوا جميعا قادرين على تقبل كلمة الحق فيما ينتجون، وطائفة كبيرة منهم، لا تريد من الناقد إلا أن يكون منوها مشيدا بأعمالها، وعند ذلك تبدي له من الود والتقدير ما تبدي، ولكنه إذا خرج عن التنويه والإشادة، وأبدى ملاحظات نقدية تظهر ضعفا وفشلا كليا أو جزئيا في بعض أعمالهم،

1 – عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، ص: 239.

2 – ينظر: عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، ص: 165.

3 – المرجع نفسه، ص: 257.

انقلب هؤلاء الأدباء ضده، وكالوا له من الشتائم ألوانا»[1]، رغم أنه يضطلع بمهمة مزدوجة فهو من جهة يأخذ بيد المبدع إلى تحسين أدواته الفنية ومن جهة أخرى يساعد المتلقي على الفهم وحسن إدراك الكيفية التي يتميز بها هذا الفن عن ذاك[2].

ويعني هذا أن المهمة الأولى التي ألقيت على عاتق الناقد هي تفسير وتقريب العمل الإبداعي من المتلقي، مع تطور المعرفة وكثرة التيارات الفلسفية والنقدية، وجد لناقد الجزائري نفسه أمام هذا لاضطراب المعرفي نفسه ملزما بضرورة الدعوة إلى اعتماد منهج في النقد الجزائري «يستفيد من العلوم الإنسانية كلها، ولكنه يراعي النص بالدرجة الأولى، لا معزولا عن صاحبه ومن بيئته، ولكن معزولا عن المؤثرات الشخصية الذاتية، بعيدا عن الأهواء والأحكام العامة المسبقة، فالمهم هو إحساس الأديب في هذا النص وما يعكسه من شعور صاحبه ما يوحي به من أفكار وقيم إنسانية، وما يدعو له من قضايا تفيد الإنسان»[3]، ولن يكون ذلك بتحديد نظرة أصيلة تخرج النقد من أزمته «ولعل الوقت قد حان كي تأخذ بالمنهج الجمالي الاجتماعي فتهتم بالنص من حيث أنه تعبير عن تفرد الأديب وعن مزاجه، ووعيه وثقافته ورؤيته الخاصة هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن هذا الفرد يعيش في مجتمع هو جزء منه يحيا لحظة حضارية معينة، لها مستواها الفكري والثقافي والاقتصادي والاجتماعي»[4].

وبذلك تتحدد قيمة الفائدة من خلال التوفيق بين ما يحمله النص من مظامين والطريقة التي يبني عنها النص وما يعكسه من قيم فنية، وهي أمور يرجعها الناقد الجزائري إلى المستوى الثقافي ومقدرته على الإلمام بعلوم اللغة وفنيات العمل الإبداعي مع قدرته على فهم المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية لهذا المجتمع «إن الثقافة

---

1 – عمار ابن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990م، ص: 39.

2 – ينظر: عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص: 32–33.

3 – عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، ص: 256.

4 – عبد الله ركيبي، الشعر...في زمن الحرية (دراسات أدبية ونقدية)، الديوان الوطني للمطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994م، ص: 185.

الواسعة...هضم لروح العصر، ومعرفة للمناهج التي تلبي حاجيات العصر، ومن قال روح العصر فقد قال كل ما يتعلق بالحياة الإنسانية اجتماعيا وسياسيا وأدبيا، هذه هي الثقافة الواسعة، وهذه هي الثقافة التي تساعدنا على تعمق الأثر الأدبي وعلى استخراج كل ما فيه من اتجاهات ورموز، وعلى توضيح المعنى الاجتماعي والفني لهذا الأثر»[1].

إنّ معرفة الناقد بأصول اللغة وقدرته على استجلاء المضامين وتحرير العلاقات من خلال فهم الرموز وتشاكلاتها داخل بناء النص لا تكن وحدها بل لابد له من ذوق وحس نقدي يؤهلانه بفطرته السليمة على قراءة تستكشف مجاهل النص، فذوق الناقد إذا ما استعان «ببعض الأصول السليمة، أمكن للناقد أن يصل إلى أحكام إن لم تكن صحيحة، فعلى الأقل يمكن أن تكون قريبة من الأحكام الصحيحة»[2]، وهو في سعيه لصقل ملكته إنما يضع الأسس للقراء من أجل تذوق سليم يساهم في الانتقاء الثقافي الشبيه بالانتقاء البيولوجي «إن النقد في أكثر مظاهره الجدية لا يمكن أن يظل إلا ما هو عليه، أي تقديم تعليق على عمل أدبي ولكن بحساسية مرهفة تسعى إلى إبراز الأسرار الجمالية والحقائق المخبوة التي يحملها النص الأدب للقراء المفتقرين إلى من ينير لهم السبيل، ويسلط بهم الطريق»[3].

رغم التطور المعرفي وانتقال الفكر النقدي من محطات وخلفيات فكرية وفلسفية مر بها عبر مراحله التاريخية وانتقاله من مذهب إلى آخر بحكم عامل التطور المعرفي إلا أنه ظل حبيس الشك والانتقاد، ذلك مذهب يتأسس إلا ويرى في سابقه لعنة على الأدب، ويخدم الصراع ليخفت ويخمد صوته ويلتزم بما هو جديد ويمكن «أن تصنف النقد تحت ثلاث إشكاليات، أو قل إن أردت إلا فظاظة في التعبير، تحت ثلاثة أهواء، ليس من

1 – محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988م، ص: 25.

2 – عبد الله ركيبي، القصة العربية الجزائرية (الاتجاه الواقعي الفني)، جريدة الشعب، ع: 974، 04 فبراير 1966، ع: 04.

عبد الملك مرتاض، نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، ص: 30. نقلا عن: M.Foucault, Naissance de la clinique, p: 94

3 – المرجع نفسه، ص: 30.

الممكن الحيدودة عنها، ويبدو أن هذه الإشكاليات الثلاث: إحداها، أو ثلاثتها هي التي ظلت تلاحق النقد ويلاحقها، وتلاهثه ويلاهثها، فإذا هو يزعم لنفسه أنه قادر على تقمّص نزعة الفن، وطورا ثانيا على تقمص نزعة العلم، وطورا آخر على تقمص نزعة الاحترافية فقط، وكأنه لدى قيامه على هذه النزعة الأخيرة لا يعدو أن يكون ثرثرة»[1].

وكلها أدوات إجرائية فرضت نفسها في السباق المعرفي ومن خلالها تحددت مناهج القراءة وبهذا تحول الأدب «من موقع الإجابة عن الأسئلة إلى سؤال قائم بذاته كما تحولت قراءة الأدب إلى أدب نفسية، أي إلى أدب يظل جثة هامدة ولا يحيا إلا بالقراءة، فكأن القراءة هي حياة الأدب، إذن لا يوجد إلا من خلال نفسه وعبر ذاته»[2]، وهي مسؤولية ثقافية معرفية سخر لها الناقد جهده الأكاديمي من أجل بعث الرواية والوقوف على تحولاتها عبر المسار المعرفي التاريخي، ولم يتفرد الناقد الجزائري بهذه التجربة بل هي حال المغرب العربي بحكم الظروف الاجتماعية التي اشترك فيها هذا الجزء من الوطن العربي الذي ميزه بمجموعة من العوامل والظروف المشتركة والمختلفة عن المشرق فكانت معاناة الكتابة والقراءة من الصعوبة، بمكان إلى درجة أنها أصبحت فيما بعد متعلقة بالهوية ثم التغيرات السياسية التي لحقت هذه الأقطار بعد الاستقلال، يممت ثلة «من الدارسين شطر التراث السردي العربي، ومضت تجري عليه ما أجراه رواد السرديات من آليات وقواعد لعلها بذلك تكشف عن موطن الخصوصية والتمييز فيه، أو سبر قدرته على مضاهاة ما عند الأمم الأخرى، وتثبت ربما امتلاكه شعرية تجاري على إيغالها في العتاقة، أحدث التحديدات والتصنيفات بينما انبرت طائفة أخرى إلى الأنواع المستخدمة كالقصة القصيرة والرواية، انطلاقا من رأى مؤداة أن مثل هذه النصوص تمنح قابلية أكثر للتحليل، أو تأسيسا على فكرة مفادها أن الطاقة الشعرية التي تكتنزها هذه النصوص أدعى إلى التفحص من غيرها، وأن ما يستكن في إطوائها من مميزات خاصة، وما يستقر في

---

1 – المرجع نفسه، ص: 31.

2 – عبد الملك مرتاض، في نظرية الأدب (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة)، ص: 206. نقلا عن:
C.F. Northrop Frye, and to mie de la critiqe, Gallimard, Paris, 1969,

بنياتها من جماليات المحكي جدير بأنّ يضعها على اتصال دائم ومستحكم بما ينتجه الآخرون في هذا السياق وينزلها المنزلة الجلى في سلم الإبداع العلمي»[1].

وهي الحتمية ذاتها التي وجدت الرواية نفسها ملزمة على الانصياع لها قهرا، بحكم التطور الحاصل في السياق الثقافي والمعرفي وإذا كان النقد يتصف بمنهج واضح المعالم فإنّ الإبداع يتفرد بكونه يتميز بالتفرد والخصوصية التي تجعل منه كلا مركبا «عندما أدعي أن الإبداع ظاهرة مركبة فهذا يعني (استنادا إلى تعريف إدغارموران للمركب/1990) لا يمكن اختزاله في كلمة أو في مفهوم كما لا يمكن إرجاعه إلى قانون واحد أورده المذكرة بسيطة وبالتالي نرى أن المقاربة التخاصية المركبة للإبداع لابد أن تقوم على المقدمات المنهجية والابستيمولوجية»[2]، ذلك بالنظر إلى ظاهرة الإبداع على أنها ظاهرة جدلية متداخلة بين النظام/اللانظام/التنظير الذاتي، كما أنه لا يختزل في حدود عناصره المكونة بمعزل عن البيئة كونه معرفة تفرزها الذات العارفة تتجدر في الثقافة الابتعاد عن المفاهيم الحدية والاستئناس بالتبسيط الذي يخلّ بالظاهرة[3].

وهو الحال ذاته بالنسبة للرواية باعتبارها فن جديد في السياق المعرفي العربي وكذا بالنسبة للرواية الجزائرية، إن التراكم «الحاصل في الإنتاج الروائي بالجزائر خلال العقدين الأخيرين يؤشر على ما تعرفه المكونات الأدبية لهذا الإنتاج من تحولات إيجابية، وقوام ذلك الاتجاه نحو تكريس خصوصية الخطاب الروائي بعيدا عن التساؤل الاطروحي، وفي أفق بلورة وجهة نظر نقدية للذات والعالم من حولها، بما في ذلك عالم اللغة والكتابة قبل كل شيء»[4].

---

1 – سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس، 2009، ص: 248.

2 – محسن التومي، التخاصصية كشرط للإبداع "البا هاوس للفنون" نموذجا، مجلة الإبداع والفنون، العدد 79، المجلد 20 كانون الثانوي شباط 2011، ص: 94.

3 – ينظر: المرجع نفسه، ص: 94.

4 – عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2000م، ص: 105.

إذا كان النتاج الأدبي مادة خام، فإن النقد مادة مركبة هي أيضا قابلة للتحول بفعل التطور المعرفي، وإن المتتبع للحركة النقدية في بدايتها الأولى وحدت نفسها موضوع مشكل فيما يتعلق بفن الرواية، فانقسم النقاد إلى فئتين أو إلى اتجاهين، اتجاه يرى في النزعة التوفيقية حلا، واتجاه آخر يرى في نظرة التأسيس موقفا موضوعيا وانبرى كل يدافع عن وجهة نظره فيما يتعلق بهوية "النص الروائي" والدافع في ذلك هو الإخلاص للسياق الثقافي ليخلص كل اتجاه إلى محاولة ربط ظهور الرواية له أصوله في التراث العربي أو هي امتداد لتراث إنساني وعربي ومن ثم فهي استعادة واسترجاع[1]، وهذا ما أنتج وعيا مشوشا أما حين يرفض التوفيقية ويرى بأن الرواية هي نتاج المثاقفة فإنها أيضا استعارة وهذه أيضا تضعنا أمام إشكال من نوع آخر، يتمثل في المسافة بين النص الروائي وواقعه مما يجعل الوعي النقدي رغم اتضاح مرجعيته مشوشا أيضا: «إن أشكال السرد متعددة بالفعل، وستظل كذلك، لكن سرديتها لا تبرر لها الانتساب إلى مجال الجنس إلا إذا اكتسب تسنينا (Codification) يمنحها صفة النص المؤسس، والمتفرد داخل أشكال السرد، وإلا فإنها لن تتمكن من خلق وعي بنفسها أو بالجنس الذي تريد اقتحام مجاله، وفي أحوال كثيرة، تعمل على تشويش الوعي النقدي والوعي بالجنس الذي تلتبس به، يضاف إليها في الجزائر أن التراكم الروائي في بداية الأمر لم يتح للناقد فرصة الاختيار وكل الإشكال كما أن التباعد بين لمعرفة النقدية التي يمتلكها الناقد يفتقر إليها لمبدع إن لم نقل تكاد تنعدم وهو عائق آخر يجعل الهوة تتسع بينهما، بل بين النقاد أنفسهم[2].

ومن الأمثلة على ذلك تعامل النقاد مع النص الروائي الرائد المكتوب باللغة العربية، أي النص يعتبره البعض نصا تأسيسا:

---

1 – ينظر: يوسف الشاروني، القصة القصيرة، نظريا وتطبيقيا، كتاب الهلال، 1977م، ص: 34. محمد الدغمومي، نقد الرواية والقصة القصيرة بالمغرب مرحلة التأسيس، ص: 102. نقلا عن: ينظر أيضا: محمد شكري عياد، القصة القصيرة في مصر، دراسة في تأصيل فن أدبي، معهد البحوث والدراسات العليا، القاهرة، 1963،

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص: 102.

فإن عمر بن قينة يعتبر البدايات الحقيقية للفن القصصي هو أدب الرحلات ثم تطور هذا الوعي، وثم في رواية "غادة أم القرى" تبعتها محاولات أخرى في شكل (رحلات) ذات طابع قصصي منها "ثلاث رحلات جزائرية إلى باريس"[*] سنوات (1852)، (1878)، (1902) تلتها أعمال بدأت تعانق الفن الروائي بوعي قصصي، وجدية في الفكرة والحدث والشخصيات والصياغة، فكان أول جهد معتبر فيها "غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو، عن معاناة المرأة الحجازية ضغوط القهر والحرمان ذي الوجوه المختلفة، وقد عاش هو فترة هناك مع أسرته (1934-1946) وانتهى من كتابتها في الجزائر (01 جانفي 1947) بعد عودته، فأدان فيها الواقع الذي تحرم فيه المرأة حقها في الرأي، وتصادر مشاعرها لتعيش الشقاء والبؤس، فبدا للكاتب أن المرأة (الجزائرية) لا تختلف في ذلك عن أختها الحجازية، لذا أهداها روائية»[1]، ويرى في مستواها الفني بأنه سليم، مقارنة بروية رمانة للطاهر وطار، وذلك بالاحتكام إلى لغة كل منهن «وتتميز هنا (غادة أم القرى) و(رمانة) بمستواها الفني السليم في هذه الفترة المقدمة من نشوء الرواية الجزائرية وإن بدت (رمانة) رواية مضغوطة ذات لغة سردية فإن اللغة في (أم القرى) أكثر هدوءا في وصف الشخصية ومحيطها»[2]. بينما يعتقد أن النواة الفعلية لميلاد الرواية الجزائرية هي رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة، والتي اجمع رعيل من النقاد على أنها البداية للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية[3].

كما احتكم الناقد عبد الملك مرتاض في دراسة (غادة أم القرى) إلى الحبكة والحجم «إذ يقول وأحسب أن الحبكة أقوى ما تكون في غادة "أم القرى" وهي نظرة تستوفي كل

---

* – تقديم (خالد ربادة) المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، 1979م.

نشرها الكاتب أول مرة 1949م، مطبعة التليتي، تونس، ثم نشرت نم جديد في سلسلة (الأنيس) ومعها بعض قصصه الأخرى موفم للنشر، الجزائر، 1989م، كما صدرت مستقلة في كتاب عن المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983م.

1 – عمر بن قيمة في الأدب الجزائري الحديث–تاريخا وأنواعا وقضايا...، وأعلاما، ص: 197.

2 – المرجع نفسه، ص: 198.

3 – المرجع نفسه، ص: 198.

شروط الفنية التي يتطلبها هذا الفن الروائي حيث كونها طويلة فيما يخص الحجم، كما أنها نشرت وتوفرت على عنصر التشويق، إضافة إلى تعدد الحوادث وتسلسلها مما أدى إلى تقوية الحبكة فيها، أما فيما يخص عنصر الأحداث فيها فقد: "...ربطت برباط منطقي، فإن كل حركة لها على وأن كل سلوك غاية، وأن كل خلجة نفس لها هدف تسعى إليه"»[1]، بينما يرى الناقد واسيني الأعرج في رواية "غادة أم القرى" بأنها غارقة في الطرح الإصلاحي المتعلق بحرية المرأة والطرفية، الشعوذة وغيرها، لكنها تصلح أن تكون مقدمة للفن الروائي المكتوب باللغة العربية في الجزائر[2]، وهو يرى بأنّ الظروف التي ساهمت في تبلور وعي روائي باللغة العربية هي نفسها التي أدت إلى ظهور الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية في الجزائر[3].

إذا حاولنا أن نتمعن في هذه النصوص وما ينحو نحوها الرعيل من الأكاديميين الجزائريين لوجدنا أن الهدف من هذه المقاربات حول محاولة تجنيس جنس الرواية في السياق الثقافي دخيل على مجتمع لم يتقن بعد أبجديات هذا الفن وأن يتعامل مع ظلال الواقع يكون ذا جدوى لذا فنحن نرى أن حكم المؤرخ أبو القاسم سعد الله في حديثه عن أبطال رواية "العتاريس" لإدريس السرايبي، يحكم عليهم حكما أخلاقيا ورأى بأنّ النص يدينهم «ونجد بطل رواية (العتاريس) لإدريس السرايبي ينزل إلى نفس المستوى الذي يعيشه مواطنون في باريس، أولئك الذين يحيون رواسب نفسية ومادية وخلقية اعتنقوها منذ كانوا ونقلوها معهم أو انتقلت إليهم في فرنسا، أن البطل في هذه الرواية أديب فنان له إحساس خاص ومن حقه أن يحيا حياة أرض من تلك التي انغمس فيها أبناء وطنه ورسبوا

---

1 – بارودي سميرة عز الدين المخزومي، الدراسات السردية في النقد الجزائري المعاصر، إعداد شهادة الماجستير في النقد الأدبي الحديث والمعاصر، جامعة وهران، 2010/2011، ص: 03. نقلا عن: عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931–1954)، ص: 191.

2 – ينظر: واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص: 126.

3 – ينظر: المرجع نفسه، ص:126.

بطل رواية العتاريس لإدريس السرايبي، روائي ليس جزائري (أبطاله عاشوا في الجزائر ترجم له المؤلف).

فيها إلى القاع، ومع ذلك تأبى عليه إنسانيته إلا أن ينغمس في نفس الحياة، ويغوص إلى نفس القاع»[1].

يكاد يجمع النقاد الجزائريون للجنس الروائي في التأسيس لهذا المصطلح في النقد الأدبي فيما يعرف بالخصائص الفنية للقصة والرواية، حيث نلاحظ من خلال النصوص السابقة أن الحكم على النص الروائي انطلق من الحديث عن اللغة والشخصيات والأحداث والحبكة والحجم، وبهذا تكون الرواية كمصطلح قد اتضحت معالمه في المدونة النقدية الجزائرية حيث ظل يعتوره شيء من اللبس فقد كان يطلق على المسرحية وقد أطلق "أحمد رضا حوحو" على روايته قصة وقد اتضحت معالم المصطلح النقدي عام 1954م[2]، وأصبحت متداولة بين النقاد مع بنوع من الخلط الذي يجعل النظر إلى فن الرواية فنا غير مضبوط التحديد فمرة تستعمل بلفظ قصة ومرة أخرى قصة طويلة، فقد اعتبر عبد الملك مرتاض غادة أم القرى بوابة نم النوع القصير جاوزت حجمها مفهوم القصة القصيرة[3]، وقد عدها عبد الله ركيبي بأنها قصة طويلة بعض الشيء[4]، واعتبرها "واسيني الأعراج" بأنها رواية صغيرة[5].

إذا حاولنا أن نخضع الرواية باعتبارها جنس أدبي وافد إلى الثقافة العربية بفعل المثاقفة وبحكم التطور الحاصل في المعرفة الإنسانية، فإنّ هذه الصناعة الفنية، في أطار المغرب العربي كانت متقاربة جدا، من حيث الوعي بأهمية هذا الفن وبحكم الظروف المتشابهة، حيث ظهر أول نص روائي بتونس[6] ومن الضحايا سنة 1956 لمحمد

---

1 – أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص: 58.

2 – عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990م، ص: 25–26.

3 – ينظر: عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931–1954)، الجزائر ديوان المطبوعات الجامعية، 1983م، ص: 190–191.

4 – ينظر: عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الجديد (الجزائر المؤسسة الوطنية للكتاب 1983)، ص: 199.

5 – واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص: 130.

6 – دار المغرب العربي تونس.

العروسي المطوي يعالج قضايا الصراع من أجل استرجاع الأرض من الإقطاعيين، بينما ظهر أول نص بالمغرب الأقصى "دفنا الماضي" 1966[1]، لعبد الكريم الغلاب، تصور أول نص روائي متميز بليبيا عام 1961 "اعترافات إنسان" لمحمد فريد سيالة، ومن أبرز لنصوص الموريتانية نص "الأسماء المتغيرة" 1981[2] لأحمد ولد عبد القادر، أما في الجزائر فيتفق أغلب المتبعين لتطور الفن الروائي بالجزائر على أن "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة يمثل النص المتميز الذي عكس لتجربة الروائية الجزائرية بوعي الصادر سنة 1971[3].

ولعل التأريخ للظاهرة الأدبية في السياق الثقافي في جهد مهم خاصة إذا كانت تجمع مجموعة من الأقطار تجمعهم روابط حضارية ثقافية وتاريخية[4]، اجتمعت كلها لتكون سببا في التمهيد للنص الروائي «فالرواية المغاربية حديثة العهد من حيث النشأة والتكون والتطور قياسا إلى مثيلتها في المشرق العربي، ويعتبر تكونها حصلت تطورات اجتازتها أشكال تعبيرية شبه روائية مثل القصص التاريخي والسير الذاتية، ... بدورهما استجابة لتحولات النثر الأدبي والتأليفي مغاربيا خلال النصف الأول من القرن العشرين ابتداء باستيحاء قوالب المقامة والرحلة وتوظيفهما في التعبير عن تغير الزمن»[5].

أما إذا حاولت الرجوع مرة أخرى إلى ما حولنا مناقشة في الفصل السابق من هذا العمل فإننا نجد الأصول الأولى للرواية الجزائرية والرواية المشرقية من خلال نص حكاية العشاق، ورواية زينب، أن الالتقاء بينهما يكاد يكون متقاطعا في كثير من المشاهد السردية مما يتم عن وعي بمهمة الكتابة السردية، ذلك كونهما يتلمسان موضوعا واحدا يتمثل في علاقة جوهرية أساسية وهي العلاقة بين الرجل والمرأة وفق نظرتين متلازمتين

---

1 – منشورات المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر بيروت.

2 – دار الباحث للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،

3 – الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.

4 – ينظر: عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، ص: 22، 23، 24، 25.

5 – المرجع نفسه، ص: 26.

في كل الثقافات الإنسانية وهي النظرة إلى المرأة من جهة أنها النظرة المثالية الأفلاطونية النظرة الحسية، وهما بهذا يحاول أن يعكس الواقع في النظرة إلى المرأة ذلك أنها مفهوم العلاقة بين لواقع والكتابة «طرح قابل لكثير من الاحتمالات لأنّ السؤال المنهجي الذي يفرض نفسه هنا، هو أي واقع؟ واقع من؟ ومن أي منظور؟ وإن الكتابة اللاواقعية أي التي تُجرد العناصر المادية ونعيد تركيبها عن طريق المخيلة تدعونا إلى التساؤل عن المبررات التي ترتب عنها أن تجعل هذه الكتابة من الواقع»[1].

وذاك هو حال النص العربي التأسيسي في الوطن العربي مغربة ومشرقة، في كونه تناول واقع المؤلف وعكس بيئته الاجتماعية فهو معاناة ذاتية واجتماعية سجل لحظاتها كل من مصطفى بن براهيم، ومحمد حسنين هيكل في كونهما نقلا... سياقا ثقافيا عربيا قد ألفاه من خلال تعاملهما مع التراث العربي، وأنه لا يمكن بأي حال من الأحوال المروق عنه لأنها تجربة محفوفة بكثير من المخاطر وأن المحاولة كانت تقصد إلى الخروج عن هذا المألوف في القصص «أما عزيزة فقد علمها أبواها القراءة والكتابة إلى أن بلغت العاشرة من عمرها، حينذاك بعثوا بها إلى معلمة تعلمها الخياطة والتطريز وبقيت معها سنتين ثم انقطعت عن ذلك كله «جبرتها وانقطعت بذلك عن الأكثر من معانيها، وابتدأت حوالي الرابعة عشرة تقرأ روايات كانت تقع تحت يدها، ومع ما كانت تعاني في ذلك من صعوبة فإن قصص الحب حلو ومحبب لنفس كل شاب وفتاة، وليتها كانت تقرأ شيئا حسنا من أقاصيص الحب، فإن ذلك مع الأسف معدوم فوق كل كلام غير اعترافات المحب لحبيبته وغير خلواتهما، وكل ما خرج عن مجرد القصص البسيطة، لم يكن يستدعي نظرها إن لم يضايقها»[2].

فالنص يعكس التنشئة للفتاة في مجتمع ريفي محافظ، والأدوار التي يجب أن تؤديها وقد كان من حسن حظ عزيزة أنها تحسن القراءة والكتابة، ومما يلاحظ أن الذي يضطلع

---

1 – محمد عز الدين النازي، الواقع والمخيل من خلال علائق البحث النظري والكتابي، الرواية العربية واقع وآفاق، ص: 235.

2 – محمد حسنين هيكل زينب، دار النفيس، القبة، الجزائر، 2002م، ص: 17.

بمهمة السرد هو المؤلف وهو يعني أن الرواية يجب أن تشمل على بنية حكائية حكم عليها بالبساطة على لسان عزيزة فإن لم يكن كذلك فإنه لا يستدع نظرتها وقد يضايقها لذا فالمؤلف يريد أن يكتب لزينب قصة مركبة تستدعي اهتمام القارئ ولا تضايقه ليكون بذلك تجربة رائدة في مجال الكتابة الروائية جعلت من الفضاء الحكائي لها مصر، فإن "حكاية العشاق" جعلت من المكان الذي يتابع فيه الأحداث الجزائر، دون تحديد الفترة الزمنية «فيما مضى وتقدم كان بالجائر ملك شائع في الجود والكرم، ذو سطوة عظيمة...»[1].

كما كان تقديم الشخصية في كليهما يستند إلى تقنية الوصف منذ البداية حيث يأخذ المؤلف على عاتقه تقديم هذه الشخصية ليقنع بها المتلقي «إن توفر عنصر الخيال كحد فاصل بين نصين احدهما أدبي والآخر غير ذلك قضية حسمت منذ أزمنة خلت، فبات تلازم الخيال مع جماليات الحكي وفنياته أمرا لا جدال حوله، لأنّ ذلك التلازم يرتبط بإرادة القص لدى المبدع، المنتجة للحوار مع الآخر القارئ) عكس، إرادة تسجيل الواقع كما هو، الهادفة إلى تلقين معلومات غير قابلة للنقاش، وبذلك تنعدم الحوارية»[2].

وإذا حاولنا أن نضع هذين النصين في إطارهما التاريخي والثقافي لوجدنا أن النقد بوصفه معرفة وممارسة إجرائية عاش في إشكاليات عديدة من حيث المنهج ذات طابع فكري أو فلسفي أو بلاغي أو أدبي أو اجتماعي أو سياسي أو إيديولوجي، وأعتقد أن كاتب رواية "حكاية العشاق" ورواية "زينب" ومن كتب له النص كان على دراية بهذه الإشكاليات وقد تلتقي «في صلب تلك الثنائيات أبعاد كثيرة من النواحي المذكورة وغيرها، من ذلك

---

1 – حكاية العشاق، ص: 23.

2 – بشير بويجرة محمد، الرواية الجزائرية بين التأسيس والتأصيل مقاربة ابستيمولوجية لخطاب حكاية العشاق في الحب والاشتياق، دراسات جزائرية يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، العدد01، جوان 1997م، ص: 127.

ثنائية اللفظ والمعنى الجوهر والأغراض، الحقيق والمجاز، الشفوي والمكتوب الرسمي والهامشي...»[1].

وأعتقد أن الثنائية التي تحكم النصين الأساسيين للمتن الروائي العربي هي ثنائية ما يقال وما لا يقال «بحيث أصبح من نافلة القول إنها تخترق السنة الأدبية العربية فتشكل في النص مجال ما يقال وخبر ما لا يقال»؟

فإذا كانت الرواية جنس أدبي فرض نفسه شكل من أشكالا الوعي الإنساني فرض أيضا طبيعة جديدة في التناول النقدي يمكن أن نجمل طرائقه في اتجاهات ثلاثة:

أ.حيث تمثلت البدايات الأولى على سوسيولوجية المضمون مع إغفال تام للمقومات الشكلية.

ب.ظهور بعض الاهتمام ولو جزئيا بالشكل من أجل إيجاد المقومات العامة للنص الروائي، وذلك من خلال أقطاب المدرسة السوسيولوجية والمدرسة الواقعية.

ج.طغيان الجانب الشكلي واختفاء الاهتمام بالمضمون خاصة عند النقاد الدين تأثروا بالمدرسة الشكلانية والنقد البنيوي[2] «وصفوة القول، إن الإشكالات عديدة ومتنوع: مفهومية ومنهجية واصطلاحية وإجرائية، وحتى تخرج من إسار النظرة المتكلسة، أو حكم القيمة غير البريء علينا أن نقدم على ما نحن إليه بسبيل، ونفيد من كل ما انجز»[3]، من منطلق أن المعرفة الإنسانية تكتسي طابع التراكمية ذلك أن الفكر الإنساني في سعيه الحثيث نحو بناء المعرفة إنما يحاول أن يصحح مسار العقل وأن يراجع مواقفه عبر تمفصلات زمنية تبني على قواعد فلسفية فكرية صارمة في نظرته إلى الوجود من حيث الكليات، من خلال الوقوف على الجوهر والعرض على حد تعبير المناطقة....

---

1 – صابر الحباشة، المؤلف المجهول "الأسد والغواص"، بإعداد رضوان اليد، محاور الأنماط وتجاوز الأجناس، كتابات معاصرة، العدد 79، ص: 54.

2 – ينظر: إبراهيم عباس، الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، دار الرائد، الجزائر، الطبعة الأولى، 2005م، ص: 65–66.

3 – سليمة لوكام، تقديم محمد القاضي، تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص: 24.

وإذا كان من المسلمات بأنّ النقد معرفة فلابد أن يعتمد هو الآخر في خلفياته على أبعاد فلسفية وفكرية حتى يكون جوهرا لا عرضا في المعرفة الإنسانية ومن هنا أطلقت تسمية المنهج على «طريقة التعامل مع الظاهرة الأدبية، وهو يعتمد (أي المنهج) أسسا نظرية ذات أبعاد فلسفية وفكرية، ويشترط في المنهج أن يحدد أدواته الإجرائية بدقة ووضوح، ليتمكن من تجلي الظاهرة المدروسة وبهذا المعنى فإن المنهج رابط كلي يحكم دراسة الظاهرة من بدايتها إلى نهايتها، والمنهج يقوم وسيطا جدليا بين النظرية والإجراءات، بين النظرية كشف شامل متكامل من المفاهيم المجردة لتفسير الظاهرة والتنبؤ بحركيتها، وبين الإجراءات كأدوات ملموسة لتفكيك الظاهرة وتحليل للوصول إلى خصائصها الأسلوبية والجمالية وتحديد وظائفها الدلالية»[1]. وبهذا يحقق طبيعة العلاقة الجدلية بين التنظير والممارسة.

وإذا حاولنا أن نوجز القول فيما يتعلق بالمسار النقدي لأمكننا القول بأنّ النقد الأدبي قد استفاد استفادة واضحة من العلوم الإنسانية والتجريبية وبفضلها ظهرت «عدة اتجاهات ومناهج في تحليل الخطاب الأدبي، ولذلك نجد بعضا من الدارسين يعتبرون الخطاب الأدبي واقعة تاريخية ومحاكاة للظواهر الواقعية، ومنهم من بعده واقعة انتروبولوجية، ومنهم من يعتبره شكلا من أشكال الوعي الاجتماعي، وتعبيرا عن رؤية للعالم، ومنهم من يراه ظاهرة لا شعورية وهو تعبير عن حياة الإنسان اللاواعية، والأديب بهذا المعنى هو عصابي يحمي نفسه من الجنون عن طريق الخلق الفني، ومن المحللين من عد الخطاب الأدبي تخييلا وتصويرا بالكلمات، لأنه لا يعي برصد الوقائع والأحداث، كما أنه لا يقصد إلى إغفالها وإهمالها»[2]، وهو انتصار معرفي واسع من دائرة النقد ألزم الناقد نفسه به لتتبع هذه العلوم من أجل التمكن من مفاهيمها ومصطلحاتها فكانت مهمة الناقد هو محاولة

---

1 – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب–دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، الجزء الأول، دار هومة، الجزائر، 2010م، ص: 55–65.

2 – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، الجزء الأول، ص: 56.

البحث عن أواصر العلاقة بين الأدب وهذه العلوم لكنه سرعان ما أدار ظهره لهذه لعلوم وتعالت أصوات تطالب باستقلالية الأدب عن هذه العلوم ليؤسس لنفسه نظرية معرفية تهتم بالأدب باحثة عن الوجه الذي يحقق أدبيته متجاهلة ما يقوله المؤلف بأن الخطاب الأدبي «هو كائن مستقل بنفسه، وضمن هذه الاستقلالية تقع دراسته أسلوبيا والمنهج الأسلوبي هو الكفيل بإظهار مكونات أدبيته، وتمييز سماته وإبراز مصادره الجمالية»[1]، والهدف من ذلك هو السعي بتحليل الخطاب الأدبي من أجل «الابتعاد عن التناول العشوائي، والارتجال والانطباعية في الأحكام، والمعيارية والسطحية في تحليل الخطابات، والهدف من الاستفادة من الدراسات اللسانية الحديثة وما تفرع عنها من مناهج واتجاهات كالبنيوية والأسلوبية والسيميائية هو الخروج بتحليل الخطاب إلى الدراسة الوصفية المتأنية والتحليل الموضوعي المقنع»[2].

وهذه السيرورة المعرفية هي امتداد للفكر الإنساني في تطوره وآليات لبناء المعرفية، وإذا حاولنا الرجوع إلى الخلفيات الفلسفية إلى هذه المناهج لوجدنا أنها عرفت تبلورا منهجيا في الثقافة الغربية بحكم ظروف تاريخية وحضارية وثقافية انتقلت إلى الثقافة العربية وتباينت معالمها وتأثيراتها من تيار إلى آخر حسب ما تمليه فاعليات الثقافة حيث نجد في المسار النقدي حفاوة ببضعها وإحجام وإعراض عن البعض الآخر بحكم طبيعة الثقافة العربية، وهو الحال نفسه بالنسبة للمدونة النقدية في النقد الجزائري، حيث أنه يصعب الإلمام بكل الجهود وإنما سأحاول قدر المستطاع الإلماح إلى بعض هذه المناهج من خلال بعض المدونات النقدية ومواكبتها للتطور النظري الحاصل في هذه المناهج دون لرجوع إلى خلفياتها الفلسفية والمعرفية، لأنّ ما يهمنا في هذا المقام هو محاولة بسط الآراء المتعلقة بالرواية الجزائرية وتطور الأدوات النقدية في تناول هذه الظاهرة، فيما يعرف بالمناهج السياقية والمناهج النسقية.

---

1 – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ص: 56.

2 – المرجع نفسه، ص: 57.

مما يجب أن يوضع في الحسبان ونحن نعتزم تتبع هذه الظاهرة في تناولها للرواية الجزائرية أن نقف على معالم واضحة وحدود منفصلة إذ من «السذاجة الساذجة أن يزعم زاعم من الدارسين مهما تعمقت تجربته، استطالت في الزمان خبرته ودامت ممارسته لتحليل النص الأدبي أنه قادر كل القدرة على وضع قواعد تضبط دراسة هذا النص وتستخرج كنوزه وتكشف عن خفاياه، أن مثل ذلك في تقديرنا عسير جدا، إن لم يكن مستحيلا... ولعل الشيء الوحيد الممكن، أن يقوم به مثل هذا الدارس أنه يضع تجربته بين أيدي القراء أو يتحدث عنها، أو يتمثل المنهج الذي يتعامل به، هو شخصيا مع النص الأدبي»[1].

غير أنّه يمكننا أن نقف من خلال الملامح العامة لما قدمه النقاد من جهد في مقاربة النص الروائي أربع فترات متعاقبة ربما تكون في بعض الأحيان لدى ناقد واحد، بحكم تجربته وممارسته وبحكم التطور المعرفي الذي تفرضه المثاقفة، قد نجد الناقد نفسه ينتقل من منهج إلى آخر في تناول الأعمال الإبداعية بحكم تجربته الطويلة.

هذه القراءة وفق المنهاج «كان لكل منها رؤيتها وطبيعة نظرتها، الأولى اختلفت بالعلاقة بين البيئة الإطار الخارجي والنص، ومعظم الدراسات التاريخية والاجتماعية تصب في هذا النطاق، والثانية احتفت بالعلاقة بين الكاتب/المبدع والنص، ومعظم الدراسات النفسية التي تركز على المصدر والنشأة تصب في هذا المجال والثانية اختلفت بالنص ذاته رؤية وبنية ونتاجا، ومعظم الدراسات الشكلانية والسيميائية والألسنية والبنيوية تصب ضمن هذا المحور والرابعة الحالية تحتفل لإبراز العلاقة بين القارئ/المتلقي وبين النص وكل الدراسات التي تنطلق من مسائل التقبل والاستقبال وتركز على نظريات التلقي والاستجابة الجمالية»[2]، مع التأكيد على أن هذا التعاقب لا يعني القطيعة، فكل فترة من هذا الفترات تتصل بالأخرى وتستفيد منها في مقاربة النص الأدبي وهي بهذا بنم عن نماء

1 – عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983م، ص: 49.

2 – نعيم الباقي، أطياف الوجه الآخر، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، 1997م، ص: 106.

الفكر وقدرة المعرفة على التطور عبر الزمان، فكل اكتشاف يحيل مرة أخرى إلى مسائلة نحو كشف جديد ليصحح هذا الفكر نفسه بنفسه في رحلته عبر الزمن.

الفصل الرابع

المناهج النقدية

1.إجرائية المنهج:

اعتقد أن الجدال الذي كان قائما بين المبدع والناقد في الثقافة العربية في بداية نهضتها لم يكن له مبررا منطقيا أو دافعا فكريا، وإنما كان نابعا عن عدم هضم كل منهما لوظيفته داخل الثقافة الإنسانية ومن ثم فإن الاختلاف متعلق في الأساس في العجز أولا في تحديد الراوية التي ينظر منها إلى هذا الفن وإلى هذه الصنعة «وقد يقول قائل: إن الاختلاف هنا يكمن في الرؤية، فالأدب رؤيته التعبير، والنقد رؤيته التأصيل أما الأدب فرؤيته التكثيف الأدب رؤيته الإيجاز والنقد رؤيته الإسهاب، والأدب رؤيته التشكيل والاستبطان، والنقد رؤيته العرض والتقرير والاستبيان، الأدب رؤيته الحياة الكائنة والممكنة، والنقد رؤيته التحديد والتصنيف والتحليل والاستنتاج»[1] وبهذا يصبح النص في مواجهة المنهج الذي تفرضه مرحلة تاريخية تنهل من مشارب فكرية وثقافية يتقاطع من خلالها كل من الإبداع والنقد من أجل استمرار المعرفة في التاريخ والقدرة على الفعل والتفاعل مع الراهن سلبا إيجابا... ليصبح الفن في مواجهة العلم «ففي بعض كتابات كريغر (كما في مقالته "الأساس الوجودي للنقد السياقي" و"التأمل، اللغة والرؤية في قراءة الأدب") يتضح أن المسعى الأساسي لدى النقاد الجدد مثل جون كراورانسوم وكليانث بروكس، كان رومانطيقيا في أساسه من حيث هو ينتصر للخيال الإنساني ضد المد التقني العلمي بعقلانيته الصارمة، وهذا المنحى الإنسانية هو مال يربط النقاد الجدد، كما يقول كريغر، بالظاهراتيين وغيرهم من الداعين إلى نقد إنساني يهتم يتناول النصوص مستشعرا كونه تجربة ذاتية، أو معايشة بين الذات من جهة وما تصوره النصوص الأدبية عبر اللغة التي تتحول بدورها إلى وجود شفاف»[2]، لذا ارتبط النقد في بداياته الأولى بالجانب الانطباعي والأحكام الذاتية قبل أن يتحول فيما بعد إلى معرفة تربطها ضوابط منهجية

---

1 – عمار بن زايد، النص والمنهج، معارف، مجلة علمية فكرية، محكمة، المركز الجامعي البويرة، الجزائر، العدد الأول، ماي 2006م، ص: 22.

2 – ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط04، 2005م، ص: 320.

وقواعد معرفية عقلية، فالنقد الأدبي منذ «أن ظهر إلى الوجود المعرفي كان يهدف إلى تحليل الخطاب الأدبي انطلاقا من معايير تمليها جملة من الشروط الثقافية والمعرفية بواسطتها تتم الإشارة إلى الجوانب الجمالية في الخطابة ومن خلالها يتم تقييمه والحكم عليه ولقد كانت الأحكام النقدية قبل تأسيس النقد في مناهج أحكاما ذوقية معيارية تقوم على الانطباعات الذاتية، ومع هيكلة النقد نفسه في الاتجاهات المنهجية الحديثة ومحاولته أخذ الطابع العلمي والموضوعي بالاستفادة من الحقول المعرفية الحديثة كعلم الاجتماع والتحليل النفسي واللسانيات وسوى ذلك، اكتسب النقد الأدبي صفة الموضوعية»[1]، وظل في بحث دؤوب، مع كل انتقال معرفي ليحقق هذه الموضوعية لذا كان لزاما عليه أن يجنح إلى التحديد مع كل تحول معرفي وأن يغير من أدواته الإجرائية التي تمكنه من مواكبة التطور المعرفي.

يعرف المنهج على أنه «طريقة التعامل مع الظاهرة الأدبية، وهو يعتمد أساسا نظرية ذات أبعاد فلسفية وفكرية، ويشترط في المنهج أن يحدد أدواته الإجرائية بدقة ووضوح، ليتمكن من تحليل الظاهرة المدروسة، وبهذا المعنى فإن المنهج هو رابط كل يحكم دراسة الظاهرة من بدايتها، إلى نهايتها والمنهج يقوم وسيطا جدليا بين النظرية والإجراءات، بين النظرية كنسق شامل متكامل من المفاهيم المجردة لتفسير الظاهرة والتنبؤ بحركيتها بين الإجراءات كأدوات ملموسة لتفكيك الظاهرة وتحليلها للوصول إلى خصائصها الأسلوبية والجمالية، وتحديد وظائفها الدلالية، ولابد للمنهج أن يكون قادرا على تحويل المفاهيم النظرية إلى مستوى التطبيق فيطوعها إلى التعامل مع الظواهر الأسلوبية وأبعادها الدلالية، وبذلك يضمن تحقيق العلاقة الجدلية بين النظرية والممارسة»[2].

---

1 – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، الجزء الأول، ص: 54.

2 – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ص: 55–56.

ولا يتأتى ذلك إلا من خلال ضبط مفهوماتي للمصطلح فلكل منهج نقدي مصطلحات تعد بمثابة المفاتيح التي تمكن من فتح المغلق منها لفهمها فهما صحيحا وأن أي زيغ في فهم المصطلح يؤدي بالضرورة إلى خلط وابتعاد عن الجوهر الذي يفضي إليه المنهج، في أبعاده المعرفية والتي من أجلها ظهر إلى الوجود «إنّ المنهج المصطلح، وجهان لورقة نقدية واحدة، ولا يحسن الحديث عن أحدهما معزل عن الآخر فكل منهما شاهد على وجود الآخر وباعث على ظهوره، بهذا فإنه لا يعتبر تقرب أحدهما من الآخر تقربا يوحي بالاستجداء أو الأخذ دون عطاء، وإنما هو تقارب يقوم على أساس من وجود المصلحة المشتركة التي تُفترض فيما بينهما نوعا من التكامل»[1].

وهي الحتمية ذاتها التي تجد القراءة منحازة إليها فأي قراءة لابد أن تتأسس على نظرة منهجية وأن تتقيد بالقواعد المعرفية في مقاربة الظاهرة الإنسانية لذا نلاحظ شيوع مصطلحات بعينها في كل قراءة وهي التي تحدد وجهة النص وبها تتمايز، لذا «تكتسي المناهج أهمية بالغة في الدراسات الأدبية باعتبارها طرقا وأساليبًا يتناول الناقد في ضوئها الأعمال الإبداعية، وتتحكم بفضلها في الدراسة، ويوجهها الوجهة التي تحقق غايته، وتفضي به إلى استخلاص النتائج شكل جيد، وكيفية مقنعة، وذلك ما جعل بعض النقاد يلحون على حتمية اختيار المنهج المناسب، قبل الشروع في العملية النقدية، لأنّ ذلك يعصم الناقد من عشوائية مضرة، ويجعل دراسته موضوعية»[2].

وهو التوجه الذي أدرك الناقد الجزائري أهميته وحاول بما يملك من جهد ومن خبرة أن يكرس ذلك في الحقل المعرفي «والواقع أن الاحتفال بالنقد الأدبي يشبه لاحتفال بالأدب، خلقا وإبداعا، نجد هذا في الأدب العربي القديم كما نجده في الآداب العالمية، لذلك ظهرت في النقد مثل الأدب اتجاهات ومذاهب مختلفة تأثرت بأفكار العصر الذي ظهرت فيه وبالأيديولوجيات التي اعتنقها الأديب والناقد معا، كلها تنظر إلى العملية الإبداعية وأثرها من زاوية معينة.

---

1 – يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2008م، ص: 57. نقلا عن: جواد حسني عبد الرحيم، ندوة إشكالية المصطلح النقدي، عرض وتلخيص مجلة "اللسانيات العربي" الرباط، عدد 23، 1985م، ص: 265.

2 – عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص: 123. ينظر أيضا: محمد مصايف، دراسة في النقد والأدب، ص: 25–26.

والهدف من هذا كله هو تحليل هذه العملية وشرحها ووصفها ثم تفسيرها للآخرين بغرض المعرفة، ومعرفة مواطن القوة والضعف وبيان مدى الإضافة والتجديد ومدى ما أسهم به الأدباء والنقاد في التراث الأدبي والإنساني، ومدى التطور الذي سعد عليه الأديب والناقد معا»[1]، وطبيعي جدا أن يعتور النقد باعتباره معرفة إنسانية ما اعتور كل الحركات المعرفية في تطورها من محطات ضعف وقوة، وتطور وتراجع خاصة وأن الممارسة النقدية متجذرة في الثقافة العربية «فالنقد (Chiticism) هو فن تقويم الأعمال الأدبية والفنية وتحليلها تحليلا قائما على أساس علمي، وهو الفحص العلمي للنصوص الأدبية من حيث مصادرها، وصحة نصها، وإنشاؤها، وصفاتها وتاريخها وقد وردت كلمة نقد بهذا المعنى تقريبا في عدد من المصادر العربية وأقدمها كتاب قدامة بن جعفر نقد الشعر (337هـ) وسبب إليه خطأ كتاب آخر بعنوان نقد النثر وهو كتاب "البرهان في وجوه البيان" لإسحاق بن وهب الكاتب واستعمل ابن رشيق القيرواني كلمة النقد في عنوان كتاب العمدة في محاسن الشعر ونقده، وقد أضيفت كلمة الأدب إلى كلمة النقد (Literarycriticisme) ليفيد الأساليب أو الطرائق المتبعة في تحليل الآثار الأدبية وتصنيفها وتمييز الجيد من الضعيف فيها سواءً أكانت لكتاب من المتقدمين أو كانت لكتاب من المحدثين، بهدف الكشف عن وجوه الإحسان في الإبداع الأدبي أو الإدلاء ببيانات دقيقة تحكم على هذه الآثار قوة أو ضعفا، في ضوء مبادئ يفترض أن يختص بها ناقد أو مجموعة من النقاد يصدرون هذا الحكم أو ذاك»[2].

ومن الطبيعي جدا أن تنتكس هذه المسيرة المعرفية في محاولة التأسيس لنقد علمي يرقى إلى مستوى الثقافة العربية بعد الظروف التاريخية التي فرضتها أسباب موضوعية على الثقافة العربية وعلى الجزائر بصفة خاصة كون طبيعة الاستعمار التي عاشت في ظلها الجزائر وتوالي النكبات السياسية قبل لاستعمار الفرنسي الذي كان هدفه هدم كل مقومات الثقافة العربية الإسلامية وطمس معالم الماضي الذي يشد هذه الرقعة لجغرافية بماضيها، لذا فقد كان النهوض أو الخروج من هذا المأزق ليس بالأمر الهين على كافة

---

1 – عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث 1830–1974م، ص: 285.

2 – إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع للطباعة، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 2003، ص: 11. نقلا عن: وهبة والمهندس، معجم المصطلحات العربية، ص: 417. ينظر: طه حسين لكتاب نقد النثر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983م، ص: 29. القيرواني بن رشيق، العمدة، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط05، وهبة والمهندس، معجم المصطلحات الغربية.

المستويات «حقيقة أن النقد الأدبي الجزائري الحديث قد ظهر متأخرا نسبا، وأنه لم يكن ناضجا في بداية نشأته، وأنه كان يتسم بالنظرة الجزئية حينا، والنظرة السطحية العامة حينا آخر إلى غير ذلك من الأمور التي دل على نقص وعدم اكتمال، غير أن ذلك في الواقع أمر طبيعي جدا، وله ما يبرزُه، فمن المعروف أن النشاط الأدبي في الجزائر، إلى غاية العشرينات من هذا القرن، كان نشاطا ضعيفا شكلا ومضمونا، لكن عندما أخذ الأدب الجزائري في النمو والتجديد شيئا فشيئا، من بداية العقد الثالث من هذا القرن أخذ النقد في الظهور والنمو شيئا فشيئا هو الآخر، وهذا أمر منطقي وواقعي، لأن الأعمال الأدبية تسبق الدراسات النقدية لتكون موضوعا لها، هذا من جهة ومن جهة ثانية كانت البيئة الثقافية الجزائرية تتميز بوضع شاذ بين البيئات الثقافية العربية الأخرى، بما عرفته من سيطرة استعمارية قاسية»[1].

ومن هنا فإن الظروف التي كابدها المثقف هي ظروف مفروضة عليه وليس له علاقة بها كونها متداخلة فهي أزمة لها امتداد في التاريخ، تجعل من الصعوبة أن يتغلب عليها أو من السهل عليه تغييرها خاصة وأنه لا يملك الوسيلة لنقل أفكاره، وإن وجدت على قلتها فإن البيئة لم تكن مهيأة لتقبل مهمة النقد والناقد، يضاف إلى ذلك غياب الرعاية للأخذ بيد الناقد ومساعدته على بذر هذا النوع من الثقافة التي غابت لعقود من الزمن في الفعل الثقافي، إن لم نقل لم تكن حينئذ من الأولويات لأسباب موضوعية متعلقة أساسا بالكم الإبداعي «ومن خلال استقرائنا لأراء النقاد الجزائريين نجدهم مجتمعين على ضعف التشجيع، بل انعدامه، مع ما قد يكون في الكلمة من مبالغة، بشقيه المادي والمعنوي، وضعف التشجيع يؤدي باختصار إلى ضعف وضآلة الدافع النفسي إلى الخلق والإبداع لدى الأديب، كما يؤدي إلى انحدار معنوياته، لأنه بمجرد أن يشعر بإهماله، والانصراف عنه وعن أعماله، يأخذ في التساؤل بينه وبين نفسه، لماذا يكتب؟ لمن يكتب؟ وما جدوى كلام لا يجد اهتماما وتقديرا؟ وتدريجيا يصل إلى درجة من السآمة والقنوط وربما اليأس،

---

1 – عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص: 07–08.

والكف عن إطلاق صيحا لا صدى ولا مرد لها»[1]، فالحال أشبه هنا برجل أعمى يخاطب جماعة من الصمم دون أن يعلم ذلك فلا هم يسمعون ما قول ولا هو يعرف من يخاطب.

إنّ الحديث عن حركة نقدية متكاملة أو واعية في الأدب الجزائري أمر بعيد المنال عصيّ عن الإدراك لما ذكر آنفا يضاف إلى ذلك كون الحركة الأدبية خاصة في أجناسها الحديثة كانت في مرحلة النشأة ومن الطبيعي جدا أن يتأسس النقد على نهضة أدبية إبداعية وعلى أسس معرفية ونظريات فلسفية كان المثقف الجزائري لم يطلع عليها بعد ولم يكن يمللك الأدوات اللازمة لذلك وأن الانسلاخ من الثقافة الأصولية مكابدة أخرى كان على المثقف أن يبذل كل جهده في محاولة تغيير نظرة المجتمع إلى وظيفة الأدب ومهمة لمبدع ومن ثم مسؤولية الناقد «ونحن هنا لا نشعر بالغرابة ولا نتهم النقاد الجزائريين بالضعف أو التقصير، بل نكبر جهودهم، لأنّ كان لهم الفضل في اقتحام عالم النقد إفساح مجال له في البيئة الأدبية الجزائرية، ولفت الأنظار إلى الأهمية الكبيرة التي يكتسبها في أية نهضة أدبية، هذا في وقت كان فيه الأدب الجزائري نفسه ما زال في طور النشوء يعاني في مجمله من الضعف شكلا ومضمونا، ولاسيما على مستوى الشكل الفني، كما يعاني من الافتقار إلى أجناس أدبية لم يعد إغفالها ممكنا، كالقصة القصيرة والرواية والمسرحية»[2].

ولم تتضح معالم هذه المناهج الحديثة في الأدب العربي إلا بعد لأي كون تتبع هذه المناهج يستدعي إحاطة شاملة بالعلوم الحديثة في أصولها الأولى ثم تتبع ظلال هذه المناهج في النقد الأدبي فذلك يعني أنها لم تنشأ من فراغ وإنما لها آليات ومراحل مكنت لها من بسط نفوذها على الأدب، فهي في جوهرها تعبير «عن نزوع علمي ومعرفي وتعبيرا عن تطلع إلى التحديث، فإن عشرات النقاد المنتشرين في الوطن العربي قد مثلوا الإنعطافة إلى الاتجاهات الجديدة من خلال سعيهم إلى تأصيل المناهج النقدية طلبا

1 – عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص: 70.

2 – المرجع نفسه، ص: 124.

للموضوعية والعلم والتقليدية، بمعنى إدراج النقد ضمن تقاليده الأدبية والنقدية، والتأصيل يعني في الوقت نفسه استنهاض الأصول والاسمرار في السعي المشترك لتحديثها»[1].

وهو الحس ذاته الذي كان يحدوا المهتمين بالنقد في الجزائر «إن الاهتمام بالنقد الأدبي الجزائري قد أصبح ضرورة ملحة ولا يعقل أن يكن الاهتمام بالنقد أقل من الاهتمام بالإبداع، فإذا كان الإبداع هو موضوع النقد، فإنّ هذا الأخير هو الموجه والمرشد الذي يؤازره الحركة الأدبية، فينقيها من الشوائب وينميها، ويدفع بها في الطريق الصحيح نحو النمو والتطور، في ظل الأصالة والوطنية والقومية»[2].

ومما لاشك فيه أن المنطلقات في البلدان العربية واحدة كونها تنتمي إلى حيز ثقافي له منطلقاته وأيديولوجياته «ولا يخفى أن أمثال هذه المسائل النقدية "العويصة" تفاقمت وتراكمت، مما يطلب معالجة علمية منهجية لها في ظل سيادة النقد الصحفي والنقد اللغوي الموروث»[3].

غير أنه ليس من الإنصاف أن نهمل هذه المرحلة في المحافظة على الموروث الثقافي والحضاري للأمة العربية عموما والجزائر بصفة خاصة كونها أسهمت بقدر وافر في المحافظة على الآثار الأدبية التي خلدت مجد هذه الأمة وهي في أحلك مراحل حياتها وأصعبها على الإطلاق، ولعل الجهد المضني الذي يقوم به رعيل من الأكاديميين للتنقيب عن هذه الآثار وإبرازها للوجود يدل على أهمية هذه المرحلة من حياة الأمة وبقائها عربية إسلامية، وقد ساعد في ذلك بقصد أو عن غير قصد حركة الاستشراق التي تزامنت مع دخول الاستعمار الفرنسي إلى الجزائر[4]، وهي الدوافع ذاتها التي دفعت

---

1 – عبد الله أبو هيف، النقد العربي الحديث في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص: 75.

2 – عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص: 07.

3 – عبد الله أبو هيف، النقد العربي الحديث في القصة والرواية والسرد، ص: 153.

4 – ينظر: مختار حبار، الخطاب الأدبي القديم في الجزائر– دراسة بيبلوغرافيا، منشورات مخبر الخطاب الأدبي في الجزائر، جامعة وهران، منشورات دار الأديب، 2007، ص: 26.

بأقطاب الحركة الإصلاحية في الجزائر إلى الاهتمام بما كان ينشر من مقالات في الصحف ودورها في توجيه القارئ الجزائري وتربية ذوقه وقد أعلن الزاهري بأنه عيّن من طرف جمعية العلماء المسلمين «على رأس لجنة الآداب مهمتها النظر في الكتب، ونشر قوائم بما هو مفيد وجدير بالمطالعة، وما هو ضار ويجب اجتنابه»[1].

ولعل تاريخ ظهور النقد الأدبي في الأقطار العربية لم يكن متباعدا إلى درجة يمكن أن تحقق الفوارق بين قطر عربي وآخر نظرا لارتباطهما التاريخي وانفتاح هذه الأقطار على العلوم الإنسانية الحديثة، حيث «اقترب النقد الأدبي من مناهجه الحديثة في الستينات في رحاب الجامعات العربية بتأثير الروافد العلمية المؤهلة في الغرب»[2].

لكنه من الطبيعي جدا أن تكون لكل قطر عربي انطلاقة محددة تحددها مجموع العوامل والظرف حسب طبيعة سرعة الإدراك وقدرة الالتقاط مرتبطة في ذلك بدرجة الوعي بأهمية العملية النقدية، وطبيعة الكم الإبداعي غزارة أو ضحالة «ولا يفوتنا ونحن بصدد الحديث عن المناهج النقدية أن نلاحظ أن كلامنا عن مناهج النقد الأدبي الجزائري الحديث في الفترة التي تعنينا في البحث لا يعني أننا نقف على مناهج نقدية كاملة، حسبما هو متعارف عليه في الأوساط النقدية شرقية كانت أو غربية، ولكننا في الحقيقة، نجد أنفسنا أمام ملامح منهجية تتفاوت في جذورها ووضوحها من ناقد جزائري إلى آخر»[3].

وهي مسلمة فكرية تفرضها طبيعة المعرفة الإنسانية، فإن أي ثقافة إنسانية لابد لها من تراكم معرفي ووعي علمي لما أنتجه العقل البشري، فطبيعة الاختلاف إذن تفرضها هذه الجدلية المتنامية بين الإنتاج والوعي بين الممارسة والنقد لذا يرى صلاح فضل بأنّ المنهج يحمل مفهومين؛ خاص وعام «يرتبط المفهوم العام بطيعة الفكر النقدي في العلوم الإنسانية، وهو فلك من أهم سماته أنه لا يقبل أي مسلمات قبل عرضها على العقل،

---

1 – ينظر: عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص: 128. نقلا عن: مقال الزاهري، الصراط، ع4/10–1933

2 – عبد الله أبو هيف، النقد العربي الحديث في القصة والرواية والسرد، ص: 158.

3 – عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص: 124.

واختبارها والتدليل عليها بوسائل تؤدي إلى التأكد من سلامتها وصحتها، في حين يرتبط المفهوم الخاص للمنهج بالدراسة الأدبية وبالطرق التي تعالج بها القضايا الأدبية وتحلل على أساسها، أشكال الإبداع، وهو في هذا لابد أن يحتكم إلى منظومة خاصة تتألف من مستويات مختلفة من أهمها مستوى النظرية الأدبية ونظريات الأديب»[1].

لذا فالحديث عن النقد الأدبي في جوهره حديث عن المعرفة «فالفرع المعرفي الواحد وراءه ركائز فكرية يحتكم إلى تيارات متشعبة ثم إن الميزة الغالبة التي تطفو على النقد الأدبي المعاصر –في آلياته وممارساته التي تتجاوز الحدود الجغرافية الإقليمية– هي أنه نقد دائم لمساءلة لذاته في فعل مساءلة موضوعه، بالخصوص في اشتغالاته لمراجعة مفاهيمه وفي تقييم آلياته الإجرائية، فهذا راعي بالوجود الفعلي المكثف وحركية في تعاقب المناهج»[2]، ومن هنا تكمن أهمية القراءة وجدواها إذ لزاما أن يكون هذا القارئ على وعي تام بالبيئة الثقافية التي يطرحها النص، فالنص بالنسبة للقارئ يتحدد بمدى الوقع الذي يتركه في نفسيته ومن هنا يتحدد الدافع ومدى نجاح القراءة في تنشيط النص وفتح مغالقه يقول أيزر «إن لقراءة نشاط يوجهه النص، وهذا بدوره لابد من أن يعالجه القارئ الذي يتأثر بدوره بما يعالج، إنه من الصعب أن نصف هذا التفاعل، وهنا يصر آيزر على مفهوم وجهة النظر الجوالة من حيث إن معنى النص لا يكتسبه دفعة واحدة بل يأخذ القارئ في اكتسابه تدريجيا، وهذا ما يؤكد أن ثقافة القارئ تعمل على حل أو فتح

1 – ينظر: رابح ملوك، تعددية النص وأحادية المنهج، معارف مجلة علمية فكرية محكمة، لمركز الجامعي البويرة، الجزائر، العدد الأول، ماي 2006م، ص: 80. نقلا عن: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ص: 09–10.

2 – راوية يحياوي، انقلاب النص الشعري من قراءة المنهج الأحادي، معارف، مجلة علمية فكرية محكمة، المركز الجامعي، البويرة، ص: 94.

المخزون الثقافي للنص»[1]، ولكي يتمكن القارئ من ذلك لابد له من آليات منهجية تمكنه من ذلك يحددها سعيد يقطين في إبدالات ثلاثة أساسية هي:

«1.الدراسة التاريخية للأدب (المرحلة اللانسونية).

2.دراسة المضامين وأبعادها الأيديولوجية (الواقعية).

3.التركيز على الأشكال ونظريات التأويل (البنيوية وما بعدها)»[2].

وعلى هذا الأساس سأحاول ربط الوشائج بين الخطاب الروائي والمنهج النقدي.

---

1 – اليامين بن تومي، النص الإجراء من النقد النسقي إلى النقد الثقافي معارف، مجلة علمية فكرية محكمة، ص: 154. نقلا عن: أيزر، فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000، ص: 169، حافظ إسماعيل علوي، مدخل إلى نظرية القراءة مجلة علامات في النقد، المجلد العاشر، الجزء 34، 1999م، ص: 94.

2 – المرجع نفسه، ص: 154. نقلا عن: سعيد يقطين، فيصل دراج، آفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر المعاصر، بيروت، 2003م، ص: 21.

2.المناهج السياقية:

أ.المنهج التاريخي (المرحلة اللانسونية):

إن الحديث عما هو تاريخي في الفكر الإنساني يجعل التداخل أمرا يصعب الانفلات منه ذلك بالنظر إلى الاندماج الحاصل بين ما هو سياسي أو اجتماعي وأيديولوجي في وحدة متلاحمة يصعب الفصل بين أجزائها.

غير أن التحديد والضبط أو محاولة ذلك هي المهمة التي تفك خيوط هذا التداخل قدر المستطاع، يجب التأكيد على أن المنهج التاريخي لم تكن له ملامح واضحة في الأدب العربي القديم، فقد اتضحت معالمه من خلال ما قدمه المستشرقون من كتابات حول الأدب العربي وهي «دراسات متأثرة بالأساس بواقع الآداب الأوروبية وطوابعها التاريخية، فنقلت إلى الأدب العربي وقسمته إلى عصور تاريخية ثم جعلت لكل عصر تاريخي أدبه، وجعلت لهذا الأدب خصائصه التي هي ثمرة لطوابع العصر الفكرية والدينية والاجتماعية والسياسية لعل الطابع السياسي هو أكثر هذه الطوابع بروزا ووضوحا»[1]، وعلى هذا الأساس يتحمل المستشرقون أكبر قدر من المسؤولية لأنهم في الأساس على رأي مصطفى ناصف ليسوا دارسي وإنما كان هدفهم معرفة الحياة العربية كما كان تتلمذ بعض النقاد على أيديهم تعليما وتوجيها بالغ الأثر في التأثر بأفكارهم ونهج مناهج في البحث عن العلاقة بين الأدب والحياة[2].

فرغم الجهود المضنية التي أولها القدماء للأدب وشغف العرب قديما بهذا النوع من الصنعة إلا أنها «لم تتناول قط دراسة النص الأدبي بكل ما يحمل لفظ "دراسة" من مدلول معاصر، بل أننا ألفينا الأقدمين أنفسهم لا يزعمون أنهم كانوا "يدرسون" هذه النصوص

---

1 – شلتاغ عبود شراد، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، دار مجدلاوي للنشر، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 1998م، ص: 223–224.

2 – ينظر: محمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط2001م–2002م، ص: 106.

الأدبية التي كانوا يعرضون لها، وإنما ألفيناهم يصطنعون لفظ "الشرح" ولا سواء من يشرح النص الأدبي ويعرض بجوانبه اللغوية والبلاغية والتاريخية»[1].

ولعل المتتبع للحركة النقدية العربية في أوج ازدهارها وعطائها يلحظ قدرة الجيل المؤسس للثقافة العربية وللحركة الأدبية على التأصيل لفكر نقدي مستقل استمد خصوصيته من عبقرية الثقافة العربية «وواضح لنا جميعا أن القرون الخمسة الأولى للهجرة كانت عهد ازدهار في التراث التقدي والبلاغي، وعلى الأخص في القرون "الثالث والرابع والخامس" أي بدءاً بالجاحظ وانتهاءً بعبد القاهر الجرجاني، ولا يخفى على أحد أن هذه الفترة قد استطاعت أن تطرح أروع ما في تراثنا النقدي على المستويين النظري والتطبيقي، وامتازت هذه المرحلة فوق غناها بأنها المرحلة التي ينفصل فيها مفهوم النقد عن مفهوم البلاغة... وكانت كلمة "البيان العربي" هي المصطلح الذي يطلق على جميع الدراسات التي تُعنى بتميز الكلام جيده عن رديئه، فكانت البلاغة كالنقد وسيلتان في إدراك ما في الأدب من قيم وما فيه من حقائق هما وسيلتان في الكشف عن ذوق الأمة وتجاربها وخبراتها، كما أنها السبيل إلى إرضاء حاجات الناس العاطفية والروحية، وهي فوق هذا كله طريقنا الوحيد لتبصر الأدباء والشعراء بالصالح فيقتفونه وتحذيرهم من الفاسد فيتجنبونه، وبعد القرن الخامس بدأت كما هو معروف مرحلة انفصلت فيها البلاغة»[2].

وأعتقد أن أكبر خسارة واجهت الحركة النقدية وكانت حجرة عثرة في طريقها هي انفصال البلاغة عن النقد وانحرافها نحو التقعيد والتقنيين وانتهى بها الحال إلى غاية تعليمية تتدخل فيما بعد هذه الحركة النقدية في مرحلة الجمود والاجترار، لتغيب تماما عن فعل ثقافي جاد وجد الناقد العربي نفسه مجبرا على أن يُصمم نحو الثقافة الغربية وأن يواكب التطور الحاصل بدل من أن يبقى مشدود اليدين ومن ثم كان تأثر الحركة النقدية

1 – عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، 1983م، ص: 03.

2 – محمد زكي العشماوي، الرؤية المعاصرة: في الأدب والنقد، النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص: 140.

الغربية واتصال العرب بالعلوم في الجامعات العربية دافعا قويا بل ومغريا في أن يعيد بعث الثقافة النقدية في التراث العربي بالشكل الذي رآه آنذاك مقنعا ومجديا، فكان أول اتصاله بثقافة الاستشراق تعريبا وترجمة وتدريسا وتأثيرا دافعا قويا لبعث الأدب العربي من جديد وقد كان وقتها لعمل على إرساء المنهج التاريخي في مقارنة النصوص الأدبية هو الإجراء الفعال في إعادة لمّ شتات هذه الثقافة التي كادت أن تندثر، كل هذا كان دافعا على أن يستعين الناقد العربي بالتاريخ في فهم الخطابات الأدبية وطريقة تعامله معها، اعتقادا منه أنها تابعة له مشدودة إليه.

ذلك أن علم التاريخ والرواية «يتوزعان على موضوعين مختلفين، يستنطق الأول الماضي ويسائل الثاني الحاضر، وينتهيان معا إلى عبرة وحكاية، بيد أن استقرار الطرفين منذ القرن التاسع عشر في حقلين متغايرين لم يمنع عنهما الحوار، ولم ينكر العلاقة بين التاريخ والإبداع الأدبي، فقد ساوى الفيلسوف الألماني لايبنتز (1646–1716) بين غايات الشعر والكتابة التاريخية، وناشد المؤرخين أن يرتقوا إلى مصاف الشعراء ورأي الفرنسي ديدرو (1762) في رواية "ريتشاردسون" تقدما في وعي التاريخ قصر عنه المؤرخون، ولم يختلف موقف المؤرخ الإنجليزي الشهير "ر.ج كولرج"، حين وزع في ثلاثينيات القرن الماضي "الخيال الجبار" على الروائيين والمؤرخين معا»[1].

يتعامل كل من المؤرخ والروائي مع واقع متحول لا يقر بالثبات بتشكل حتى لكأنه صار واضح المعالم ثم سرعان ما يندثر ليعاود المحاولة مرة أخرى في ثوب جديد وهو في أغلب الأحيان يقوم على اندثار السابق ويتفلت عليه، فالواقع في شكله الجديد في حقيقية الأمر ما هو إلا انقلاب على واقع كان قائما، تحدد معالم تشكله أول ما تتحدد على الانقلاب على مقولاته الفكرية الأيديولوجية أولا ليصبح هذا الانقلاب نقدًا لما مر ويبشر بواقع جديد يحقق الخلاص للإنسان ويحرر الطبيعة البشرية، كتب جورج لوكاتش

1 – فيصل الدراج، الرواية وتأويل التاريخ، ص: 09

(1771-1885) وهو يعرف الرواية «يعبر جوهر العمل الروائي الأكثر عمقا عن ذاته في السؤال التالي: ما هو الإنسان؟»[1]، ومن هنا ربط المنهج التاريخي بالإنسانية.

اللانسونية أو الإنسانوية (Humanisme):

فجذر هذه المفردة هو "الإنسان"، وقد تأسست كنظرية ومذهب فلسفي تعتبر الإنسان محو لتفسير الكون، ربما تشكلت ملامحها قبل العصر الكلاسيكي والإغريقي غير أنها لم تدخل المعجم إلا بعد القرن التاسع عشر، ويعد كلورج أول من استخدم المصطلح عام 1812، وهي في بعض مفاهيمها تركز على الآداب واهتمام المرء بتطوير ذاته عن طريق التعليم والتربية وحب الخير، من خلال الفنون الخطابية والسياسية والتاريخ[2].

وقد اعتور هذا المصطلح مفاهيم متعددة على مر العصور التاريخية إلى درجة يصعب معها التحديد العلمي الذي يضع حدا لا يمكن من خلاله الوقوف على مفهوم واضح غير أن الأمر الواضح من خلال تتبع هذا المصطلح أن له علاقة واضحة بتطور الفكر الإنساني وفعله في التاريخ من خلال البحث عن تحقيق حرية الإنسان والإيمان بقدرته الجبارة على التجاوز، فإن تشبث الأمم في بداية نهضتها بآدابها القديمة، مثلما تقف على ذلك عند تتبع تطور الكلاسيكية كمذهب أدبي في الآداب الأوروبية أو الآداب العربية ما هو إلا محاولة لمعاودة بناء الذات وبعث الحضارة من جديد أيمانا بأن المرجعيات أمرا أساسي في كل نهضة وإن الآداب العربية لم تتمكن من الرضى إلا بمحاولة العودة أولا إلى إحياء ماضي الثقافات اليونانية والرومانية وهو دأب الثقافة العربية أيضا، فإن عصر الإحياء، هو التفاف واع إلى ضرورة الاهتمام بالآداب لأنها جوهر الوجود الإنساني وكنه رسالته التاريخية.

ولعل شهادة المؤرخ الأمريكي إدوارد تشيني تفر بنا من هذا المعنى فهو يعرف الإنسانوية على أنها «التوازن الحياتي المعقول الذي اكتشفه الإنسانيون الأوائل عند

---

1 – ينظر: فيصل الدراج، الرواية وتأويل التاريخ، ص: 09.

2 – ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص: 47.

الإغريق، أو مجرد دراسته الإنسانيات والآداب، أو التحرر من النزعة الدينية والانقطاع للاهتمام بالمناحي المختلفة للحياة لدى شخص ما [وليكن الملكة اليزابث أو بينجامين فرانكلن]، أو الاستجابة لكل العواطف الإنسانية لدى شخص ما (شكسبير مثلا أو جوته)، أو فلسفة يكون مركزها الإنسان ومبررها، ومن هذا التعريف الأخير، على ما فيه من غموض، امتلكت الإنسانوية أهميتها القصوى منذ القرن السادس عشر»[1].

يعتبر الجزائري محمد أركون أحد المفكرين العرب الذين أسهموا بشكل واضح في توطين هذا المصطلح في الثقافة العربية الإسلامية: «لقد اقترحت مصطلح الأنسنة لكي ألفت الانتباه إلى تلك الأبعاد الغائبة بعد ازدهارها في عهد الأدب والأدباء، ثم لكي أدعو بإلحاح إلى ضرورة إحياء الموقف الفلسفي في الفكر العربي خاصة والفكر الإسلامي عامة وكنت أعتقد أنه ولازال سبيل إلى الاعتناء بمصير الإنسان، اعتناءً شاملا، نقديا، منيرا بدون التساؤل الفلسفي عن آفاق المعنى التي يقترحها العقل ويدافع عنها»[2]، وقد تزايد الاهتمام بهذا المفهوم من خلال تفاعل الثقافة العربية بالثقافة الغربية بدءًا من القرن العشرين ويمكن الوقوف على ذلك من خلال جهد كل من أحمد أمين وطه حسين، وعبد الرحمن بدوي وصولا إلى محمد عابد الجابري، وعبد الله العروي، وعلي أحمد سعيد (أدونيس)[3].

ولعل العلاقة بين التاريخي والإنساني هي علاقة أزلية لا يمكن أن نفصل هذا عن ذاك، لأن أصل التاريخ هو الإنسان وهو بفضل عقله وفكره صنع تاريخه ومجده كما صنع إحباطه وفشله، وظل التاريخ هو المدون لهذه الانتصارات والمسجل لهذه الإنكسارات متكئا على الماضي لأن التاريخ علم اللحظة المحققة المنجزة، وتظل الرواية نتاج الفكر الإنساني تطمح دائما إلى النظر إلى المستقبل من خلال قراءة الماضي فهي لحظة بوح وتنبئ بما هو آت، والروائي الفذ هو الذي يمكنه أن ترسم الجسور بين ماضي

1 – ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص: 47–48.

2 – المرجع نفسه، ص: 59.

3 – ينظر: المرجع نفسه، ص: 59.

أمته ومستقبلها فهو وعي الأمة، وضمير الماضي، وفي هذه الحدود بين التاريخي والإنساني يمتد الوجود، وتحقق ماهية الأشياء والأفكار وتجدد القيم، ومثلما استوقفتنا علاقة التاريخ اللانسونية أو الإنسانوية وهي إفراز التطور الفكري الفلسفي يستوقفنا أيضا مصطلح آخر يجب الإلماح إليه وهو علاقة التاريخ بالتاريخانية الجديدة/التحليل الثقافي (Newhisoticism/Turay Analysis).

حيث يعتبر هذا التصور إحدى الإفرازات النقدية لمرحلة ما بعد البنيوية «وفيها يجتمع العديد من العناصر التي هيمنت على اتجاهات نقدية أخرى كـ الماركسية والتقويض، إضافة إلى ما توصلت إليه أبحاث الأنتروبولوجيا الثقافية ويرها، تجتمع هذه العناصر لتدعم التاريخيانية الجديدة في سعيها إلى قراءة النص الأدبي في إطاره التاريخي والثقافي حيث تؤثر الأيديولوجيا وصراع القوى الاجتماعية في تشكل النص، وحيث تتغير الدلالات وتتضارب حسب المتغيرات التاريخية والثقافية»[1].

وإذا كانت الرواية هي فن التخييل فإن المخيال وفق هذا لمنهج في حده الثقافي والانتروبولوجي عالم «الرموز ولغتها، ودون انحياز لحقل اجتماعي خالص أو نفسي صرف، يتحدد المخيال من وجهة نظر انتروبولوجية في نظر الباحث الفرنسي جيلبر دوران (Gilbert Duran) بكونه "المسار الذي يتشكل فيه ويتقولب تصور شيء ما من خلال الحاجات الغريزية للشخص، وتفسر فيه التصورات المسبقة للشخص في محيط اجتماعي" وقديما قامت المجتمعات البشرية في تأسيس وجودها الواقعي والأسطوري معا، على مخيالها الخاص، ذلك أن هذا المخيال مهما تميز به فرد عن بقية الأفراد أو مجموعة عن بقية المجموعات فلا يمكن اعتباره "نتاج عقلية فرد أو مجموعة يقرأونه حسب

---

1 – ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص: 80.

المشيشة، بل هو الهوية غير المنظورة التي يكونها المجتمع نفسه"»[1].

لذا إذا ما حاولنا أن نعود مرة أخرى إلى المنطلقات التي بني عليها المنهج التاريخي لألفينها ركائز مهمة في تطور هذا المنهج كما أنها ظلت ثوابت تتمدد خلال التطور المعرفي الحاصل في الفكر الإنساني، وتتمثل هذه المنطلقات أو المبادئ في العرق أو الجنس، البيئة أو المكان أو الوسط، الزمان أو العصر.

ومن عملوا على إرساء دعائم هذا المنهج في النقد الجزائري في بداياته الأولى يمكن ذكر بعض الأسماء اللامعة على وجه التمثيل لا حصر، منهم أبو القاسم سعد الله، صالح خرفي، عبد الله ركيبي، محمد ناصر، عبد الملك مرتاض، محمد مصايف، محمد بشير بويجرة، عمر بن زايد «تعرض نقادنا الجزائريين إلى دراسة المنهج التاريخي ضمن دراساتهم النقدية التطبيقية لصنف الرواية فتطرقوا إلى المنهج التأريخي لنشأة الفن الروائي ومن أبرز هؤلاء نجد واسيني الاعرج في كتابه "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر" وعبد المالك مرتاض في كتابه "فنون النثر الأدبي في لجزائر 1931-1954" وعمر بن قينة في كتابه "في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا، قضايا، أنواعا، أعلاما)"»[2]، وذلك من خلال جهودهم في التأسيس للأجناس الأدبية في الجزائر واهتمامها بتطور الفنون في الثقافة الأدبية الجزائرية وتتبع الحركة إبداعا ونقدا بل وهناك من كان شاهدا على مراحل لاحقة أي في مجال تطور المناهج الأخرى وكان له رأي وموقف وأثرا المكتبة العربية

---

1 – محمد الأمين بحري، دلالات الأنساق الثقافية لمنظومة الوقائع التخيلية في رواية التسعينات للطاهر وطار... الرواية الجزائرية المعاصرة (2011/1990)، وقائع سردية وشهادات تخييلية، منشورات (CRASC)، 2014، ص: 156. نقلا عن: جيلبر دوران (1993) الانتروبولوجيا، رموزها، أساطيرها، أنساقها، ترجمة مصباح الحمد، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط01، ص: 21.

الغانمي سعيد، ملحمة الحدود القصوى، المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، لمغرب، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، (2000)، ص: 23.

2 – بارودي سميرة، الدراسات السردية في النقد الجزائري المعاصر، مخطوط رسالة ماجستير، إشراف عز الدين المخزومي، جامعة وهران، 2010–2011، ص: 02.

بمحاولات جادة وإسهامات وافرة تبين عن إخلاص لعملهم وجدية في الطرح العلمي، بعيدا عن التعصب أو الأنانية.

ومما يجب أن يذكر في هذا المقام هو محاولة كل منهم التأسيس للرواية الجزائرية بدءً من المصطلح أو طبيعة التطور –وعن العلاقة بين– المقال والرواية وبين الرواية والقصة، والجدال الحاصل بين النص التأسيسي «حكاية العشاق هل هو نص ينتمي إلى الأدب الشعبي أم هو بواكر الرواية الحديثة، ثم مواكبة الحركة النقدية للرواية متابعة وتوجيها، خلال العقود المتلاحقة، وقد أشرت في الفصل الأول إلى جملة من الآراء حول هذه القضايا»[1].

إنّ المتتبع للحركة النقدية في الجزائر في تناولها للمتن الروائي يلاحظ الحرص الشديد على تطبيق هذا المنهج وجعله أداة طيعة في مقاربة النص الروائي من خلال التركيز على الخصائص الفنية التي تجعل الرواية فنا يتمايز عن غيره من الفنون وهي وحدها التي تجعل منه جنسا يخلق الاختلاف «فهناك إذن أربعة عناصر، أو أربعة مشكلات سردية هي في حقيقتها خيالية في البناء الروائي التقليدي، أربعة مشكلات أخرى واقعية أو حقيقية الحيز يصادي المكان، والشخصية تصادي الشخص، والزمان يصادي التاريخ، والحدث الروائي يصادي الحدث التاريخي أو الحي»[2].

ومن هنا فالرواية التقليدية تتسم بعناصر أربع وهي، المكان، الشخص، الزمن، التاريخي، الحدث التاريخي.

لذا فالمكان يعتمد على التطابق مع الواقع الحقيقي ولابد لأن يعكس كل تفاصيله الدقيقة حتى يحقق جماليته ويصل بذلك إلى إقناع المتلقي بأنّ ما يقال هو الحقيقة.

---

1 – أنظر الفصل الأول، ص: 54. 59.

2 – عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998م، ص: 96.

كما تحتل الشخصية أهمية كبيرة في نظر الناقد لأنها أساس العمل القصصي ويشترط أن يهتم الروائي بعرض أدق تفاصيلها حتى لا تظهر منفصلة عن واقعها لذا قم عبد الملك مرتاض تطور الشخصية إلى ثلاث مراحل، المرحلة الأولى منها متعلقة بالرواية التاريخية والرواية الاجتماعية وهي مرحلة وصلت فيها الشخصية إلى ذروة التوهج والعنفوان مع بلزاك زولا وغيرهم[1].

أما الزمن يجب أن يحقق مصداقيته من خلال الارتباط بالتاريخ دون تحوير أو تبديل «البنية السردية التقليدية التي تحترم التسلسل الزمني في صورته الرتيبة وتتقيد به»[2]، وهي النظرة نفسها التي تتعامل بها الرواية التقليدية مع الحدث أي يجب أن يرتبط هو الآخر بما هو تاريخي. وهذا التصور له علاقة بسيطرة النزعة التاريخية والاجتماعية على الرواية[3]، وقد لخصها محمد مصايف في أربعة اتجاهات: الاتجاه الاجتماعي، الاتجاه الأيديولوجي، الاتجاه الثوري، الاتجاه القومي[4]، ولعل المتتبع للرواية الجزائرية يلخص بوضوح تعلق مضامينها بالثورة التحريرية الكبرى، إذ لا تكاد تخلو نصوص أي روائي من الحديث عن الثورة أو الإلماح إليها كما واكبت بعض الروايات مشروع الثورة الزراعية وهناك من النقاد من عدّ أن الرواية قد بشرت به قبل تطبيقه[5].

ولعل الجدال الذي دار بين النقاد حول الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية إنما كان بدافع التعصب للمنهج التاريخي القومي، والذي شغلهم عن كثير من القضايا الهامة في الساحة الأدبية آنذاك، حيث يرى أبو القاسم سعد الله أن أي نتاج نثري أو شعري لم يكتبه الجزائريون بلغتهم القومية «أدبا شاذا غربي أو مولودا غير طبيعي يمثل مأساة صاحبه

---

1 – ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص: 105.

2 – المرجع نفسه، ص: 78.

3 – ينظر: المرجع نفسه، ص: 86.

4 – ينظر: نسيب نشاوي، النقد الأدبي عند الدكتور محمد مصايف، الثقافة، مجلة تصدرها، وزارة الثقافة والاتصال، العدد 116، 1998م، الجزائر، ص: 103.

5 – رواية "ريح الجنوب".

وليس حضارة أمته»[1]، كما يؤكد عبد الله شريط على أهمية اللغة القومية في انتساب الأدب لها «نقصد بكلمة الأدب العربي كل إنتاج أدبي صيغ في لغة عربية بقطع النظر عن الأجناس البشرية التي ساهمت في هذا الإنتاج أكانوا عربا أم فرسا أو أقباطا أم بربرا»[2]، وهذه المفارقة التي وجد الناقد نفسه مجبرا على الخوض فيها وجد المبدع المغاربي نفسه أيضا أمام واقع تصادمي فرضته عليه ظروف تاريخية وثقافية. إن فشل البطل في الرواية المغاربية في فرض ذاتيته الجديدة نتيجة صمود الذات الأصلية المحافظة، وعليه ليس من المستبعد أن يشعر بالإحباط النفسي حين لم ينجح في توصيل أفكاره الجديدة، بعد أن بذل جهودا في التحصيل الدراسي خلال مشوار طويل وعسير فمن الصعوبة أن يخضع هذا الشباب للتقاليد والنزعات القبلية الضيقة، بعد أن تحررت ذهنياتهم من الأوهام والخرافات، فبات من الضروري أن يبحثوا عن مكان مناسب يتماشى وطموحاتهم المستقبلية يتصل أبطال الروايات المغاربية هذه المرة بشكل مباشر بالعالم الغربي، إما لمواصلة دراستهم حيث الظروف مواتية، أو عن طريق تجنيدهم ضمن الجيوش الفرنسية، رغبة في الدفاع عن القيم الحضارية الغربية، أو عن طريق الهجرة بحثا عن العمل[3].

ومما لا شك فيه أن الدراسة التاريخية جعلت بين الأدب والسياسة رباطا وثيقا وهي في ذلك مجدت كل ما هو سياسي وجعلت الأدب تابعا له وبالتالي فهي لم تهتم بالبيئة إلا في شقها السياسي أو بمعنى آخر ركزت على البيئة السياسية «وغيّبت البيئة الاجتماعية المكان، الوسط، ونظرت من خلال تعميم الأفكار على الصنيع الأدبي نظرة واحدة،

---

1 – عائشة سنوسي، المصطلحات الأدبية في الخطاب النقدي الجزائري، مخطوط لنيل شهادة ماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2012–2013، ص: 37. نقلا عن: أبو القاسم سعد الله، تجارب في الأدب والرحلة المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983م، ص: 32.

2 – المرجع نفسه، ص: 38. نقلا عن: عبد الله شريط، تاريخ الثقافة والأدب في المشرق والمغرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الطبعة الثانية، 1983م، ص: 32.

3 – إسماعيل حاجم، الصراع الحضاري في الرواية الفرانكفونية المغاربية، دار الأمل، ط01، 2007م، ص: 59.

فالأدب الذي أنتجته الصحراء في العصر العباسي، هو الذي أنتجته الحضارة في بغداد ودمشق وقرطبة، لا مفعل له سوى العامل السياسي ولا أثر للمكان في بنائه»[1].

إن التاريخ هو حكي لما تحقق في الواقع فعلا أو كما يراه المؤرخ فهو لحظة انجرت تترك أثرا يسعى المؤرخ إلى رصد هذه الآثار والتعليق عليها وحصرها بينما الأدب التخييلي هو حكي يحدث تخييلي لا يشترط فيه صفة التحقق ولا يقبل الحكم التقييمي بأنه وقع أم لم يقع وهل هو حقيقة أم مجرد زيف؟ وينطبق هذا تماما على الأدب الروائي لأنه فن التخييل، لكن تاريخ الأدب يشتمل على حدث أدبي قد وقع فعلا.

ومن هنا تأتي تاريخية الأدب، لذا «يمكن القول بأن العلاقة بين التاريخ والأدب علاقة معقدة، بحيث يمكن وصفها بأنها علاقة حوارية مستمرة وتستفيد هذه العلاقة الحوارية من المفاهيم المتجددة التي يكتسبها مفهوم الأدب ومفهوم التاريخ باستمرار ويتولد عن هذا الحوار والتلازم تطور مفهوم تاريخ الأدب، ويتحدد موضوعه أكثر ويتجدد وبهذا يصعب وضع حدود فاصلة واضحة بين التاريخ وبين الأدب»[2]، لأن كل منهما نشأ من رحم الآخر، فالعلاقة التي كانت تربطهما قبل القرن الثامن عشر هي علاقة تلازم حيث كان التاريخ يعتبر فنا أي هو جزء من الأدب وأن الأدب بعض مؤداه أو بعض أحدثه التي يتحدث عنها ويؤرخ لها ومع القرن التاسع عشر أصبح التاريخ يفكر في أن يستقيل عن الأدب أثناء مرحلة منهجي مع أبحاث جوتاف لانسون (Gustave Lanson) وبالخصوص في مقالته المشهورة عن "منهج تاريخ الأدب" بالإضافة إلى إرث الشكلانيين الروس في أوائل القرن العشرين حول استقلال الأدب[3]. لذا تحولت الاهتمامات النقدية إلى البحث عن علاقة الأدب بالمجتمع وقد أسهمت «آراء بونالد المنشورة في صحافة الأدب انتشارا

---

1 – حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز في النقد الأدبي، دراسة في المناهج، منشورات دار الأديب، 2007م، ص: 63.

2 – أحمد بوحسين، تاريخ الأدب، كتابة التواريخ، تنسيق محمد مفتاح واحمد بوحسن، المملكة المغربي، جامعة محمد الخامس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 81–1999، ص: 141–142.

3 – المرجع نفسه، ص: 144، نقلا عن:

Lanson Gustave, Essai de Méthode de critique et d'Histoire, Edite par: Henry Peyne Hachette, Paris, 1965, p p: 31-56.

واسعا في إيجاد ما يسمى ظاهرة علم اجتماع الأدب، أو ما يعرف بالتأويل الاجتماعي للأدب وتكاملت أركان هذا النوع من البحث بدراسة العوامل المؤثرة في النتاج الأدبي من توزيع للكتاب وطباعة وصحافة سيادة وعوامل الأدب وفقا لهذه الدراسة معاملة الباحث للظواهر والممارسات الاجتماعية وجاء كتاب هيبوليت تين (Taine) عن لافونتين وأمثاله الصادر عام 1853 ليبرهن على صحة المزاعم التي تدعي أن الأدب يبني ويبتدع، وينظم ما هو مبعثر ومبثوث في المجتمع»[1]، وهو المعنى الذي لم يرق للماركسية وإنّ الوقوف عند هذا الحد ينقص من قيمة الأدب بل عليه أن يكون فاعلا موجها للمجتمع «أما لماركسية فلم تكتف بالقول السابق، وهو أنّ الأدب تعبير عن المجتمع أو أنه النشاط بالحياة الاجتماعية المبعثرة، فقد أضفت الماركسية على الأدب كغيره من أوجه النشاط الثقافي صفة تقربه من لأيديولوجيات التي هي أداة للتوجه أو السيطرة على الجماهير، وفي ضوء ذلك أعاد الماركسيون النظر في أمرين أولهما هو طبيعة الأدب وثانيهما هو غاية الأدب»[2].

ومن ثم توجه الاهتمام إلى علاقة الأدب بالمجتمع وتأسيس علم اجتماع الأدب «وأثناء تطور نشأة العلوم الاجتماعية، ولاسيما خلال القرن التاسع عشر، كانت الخصومة قائمة على أشدها بين الذين كانوا يقولون بضرورة سيادة الفرد واستقلاليته داخل المجتمع الذي يعتزي إليه، وكان هذا الموقف خالصا للمجتمعات الليبيرالية، ولكن أشياع النزعة الاجتماعية القائمة على ضرورة سيادة الجماعة، ولا شيء سواؤها، كانوا يخشون أن يفضي ذلك إلى تمزق لترابط الاجتماعي»[3]، وهذا التجاذب بين ما هو فردي وما هو جماعي هو الذي فرض على المتعاملين مع الأدب الانصياع وراء المضامين، وأصبح

---

1 – إبراهيم خليل، النقد الأدبي من المحاكاة إلى التقليد، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 2003م، ص: 68. نقلا عن: باربيريس، النقد الاجتماعي فصل من كتب مناهج النقد الأدبي، ص: 180.

2 – المرجع نفسه، ص: 68.

3 – عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظيراتها)، دار هومة، 2010م، ص: 112.

الأدب رسالة يلتزم الأديب بالإخلاص لها حال ما تحول ذلك إلى شيء شبيه بالتبشير العقائدي "الأيديولوجي" بينما ظهر دعاة اعتبار الفرد يعبر عن كوامن لا شعورية شبيهة بالأحلام ليتحول النص الأدبي إلى وثيقة تدين صاحبها وتجعل منه دليلا على تدعيم فكرة أو الإبانة عنها لتصبح واضحة، فأصبح لإبداع الأدبي حقلا خصبا لعلم النفس، وعلم الاجتماع، ومن ثم أصبح المضمون سلطته التي يقرب من خلالها إلى هذا المنهج أو ذاك ومن خلال تحقيق الوظيفة التي يطمح كل منهما إلى تقريب هذا النص أو ذاك.

ب.دراسة المضامين:

1.البعد الأيديولوجي:

في غضون النصف الثاني من القرن التاسع عشر اكتسب النقد الاجتماعي حضورا قويا على الساحة النقدية وقد وجد بيئة صالحة في كل من فرنسا وانجلترا وروسيا، خاصة نظرا لسيادة الظلم والانقسام الطبقي في هذا المجتمع وقد عكس أدب بوشكينوتور جنيف وكوكول، ودستوفسكي وتولستوي ونبشخوف[1]، طبعة هذه الحياة القاسية، وقد كان الفن الروائي والقصص الوعاء الأمثل لحمل كل هذه التناقضات والأسلوب الأمثل لتصوير هذه الحياة.

ولقد كان لكل من كارل ماركس (1818-1883) وانجلز (1890) الدفع القوي في بلورة هذا المفهوم فلسفي من خلال نظريتهما في تفسير التاريخ والتطور البشري والاجتماعي من خلال البعد الاقتصادي وبحكم وسائل الإنتاج في تغيير النظرة إلى الحياة الاجتماعية وتحقيق مبدأ التحرر عن طريق العمل «لقد عدت هذه النظرية كل نشاط إنساني في المجتمع بما فيه الأدب والفن بنية فوقية تحركها البنية التحتية التي هي العامل

1 – شلتاغ عبود شراد، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، ص: 233، نقلا عن: علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط01، 1979م، ص: 403.

الاقتصادي وحركة الإنتاج المادي، وقد وجدت هذه لنظرية صداها في الأدب والنقد»[1]، ونظرا لطبيعة البعد الفلسفي لهذه النظرية أغرت الكثير من المثقفين والمبدعين في الترويج لها، خاصة وأنها تفتح الشهية نحو تغيير الأوضاع وتبشر بمجتمع مثالي يتساوى فيه الجميع، وتجعل من الأديب صاحب رسالة لإمكانه أن يرصد تحرك المجتمع وأن يسهم في توجيهه خاصة في ظل التسلط والمقهر الرأسمالي والإقطاعية التي كابدها المجتمع الإنساني في ظل استغلال بشع لإنسانية الإنسان، وإلى حدّت من كل محاولة للتغيير أو الخروج عن سلطة المجتمع الذي كرس تقاليد البرجوازية وحكم العالم بها لأزمنة متعاقبة.

وبدلا من أن يظل المثقف يكتب تاريخ تطور البرجوازية أغرته هذه الأفكار الجديدة يتغير التاريخ وكتابة تاريخ الطبقة المقهورة فكانت الرواية الفضاء المفتوح لتصور القهر والبعث على التغيير في الثورة لمفهومها الاصطلاحي، وهو الفهم الذي نقف عليه في فقرة شهيرة من كتاب "الأيديولوجية الألمانية" (1840–1846) حين يقول ماركس وانجلز: «إنّ إنتاج الأفكار والمفاهيم والوعي يتداخل تداخلا مباشرا مع العلاقات المادية للإنسان؛ أي مع لغة الحياة الفعلية، ولذلك يبدو إدراك البشر وتفكيرهم وتعاملهم الدرس بمثابة أثر مباشر لسلوكهم المادي... ونحن لا نبدأ مما يقوله البشر أو يتخيلونه أو يدركونه، ولا من البشر كما يصفهم البعض أو يفكر فيهم أو يتخيلهم أو يدركهم، لكي تنتهي إلى إنسان متعين، بل نبدأ –بالأحرى– من الإنسان في نشاطه الفعلي... إذ ليس الوعي هو الذي يحدد الحياة بل الحياة هي التي تحدد الوعي»[2].

ويوضح ماركس هذه الفقرة في مقدمة كتاب "إسهام في نقد الاقتصاد السياسي" 1859، حيث يقول: «إن نمط إنتاج الحياة المادية يحدد عملية الحياة الاجتماعية والسياسية

---

1 – شلتاغ عبود شراد، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، ص: 234.

2 – تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي ترجمة وتقديم جابر عصفور، الطبعة الثانية، الدار البيضاء، 1986م، ص: 13.

والفكرية بوجه عام، فليس وعي البشر هو الذي يحدد وجودهم، بل إن وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم»[1].

والفن فيما تراه الماركسية جزء من "البيئة الفوقية" للمجتمع فهو جزء من أيديولوجيا المجتمع وعنصر من عناصر البنية المعقدة من الإدراك الاجتماعي وبالتالي فإنّ فهم الأدب هو فهم للعملية الاجتماعية التي نشأ فيها واشتمل عليها، «إنّ كل كاتب له موضعه الفردي داخل المجتمع الذي يعيش فيه، على نحو يستجيب معه إلى التاريخ الخاص من خلال موقف خاص به، ويدرك مغزى التاريخ من خلال لغته الخاصة به من حيث هو فنان، وليس من العسير أن نرى كيف أن موقف كونراد الذاتي (من حيث هو بولندي، أرستقراطي، منفي التزام التزاما عميقا بالرجعية (الإنجليزية)) يكثف لديه إحساسا بأزمة أيديولوجية تعانيها البرجوازية الإنجليزية»[2].

إن من أهم المفاهيم وأعقدها وأكثرها تداخلا هو علاقة الأدب بالأيديولوحيا وهو الذي جعل ربط الأدب بالأيديولوجيا فيه كثير من الهرج والمرج، وأصبح التداخل بينهما إلى درجة الارتباك خاصة وأن إرث الثقافة العربية في أوج قوته وعنفوانه كان قد فتح عينيه على هذه الحركة النقدية بأبعادها الفلسفية، إن المقاربة بين الفن والأيديولوجيا يضعنا في موقفين متعارضين «أما الوضع الأول فيرى ممثلوه أن الأدب إيديولوجيا في شكل فني معين، أي أن الأعمال الأدبية ليست سوى تعبير عن إيديولوجيات عصرها، فهي –بهذا الفهم– أسيرة "وعي زائف" غير قادر على تجاوز ما هو عليه ليصل إلى الحقيقة، وذلك وضع يميز أكثر "النقد الفج" في الماركسية، أعني ذلك النقد الذي يميل إلى النظرة إلى الأعمال الأدبية بوصفها انعكاسا لأيديولوجيات سائدة وهو وضع أعجز (بحكم ما هو عليه) من أن يشرح السبب الذي يجعل أغلب الأدب يتحدى بحق الفرضيات الأيديولوجية

---

1 – تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، ص: 14.

2 – المرجع نفسه، ص: 17.

في زمانه، أما الوضع المناقض فهو ذلك الذي يلح ممثلوه على أن الأدب يتحدى الأيديولوجيا التي يواجهها، جاعلين من هذا التحدي جانبا من تعريف الأدب نفسه.

كما يذهب ارنست فيشير في كتابه المهم "الفن ضد الأيديولوجيا" 1969 فإنّ الفن الأصيل يتجاوز دائما الحدود والأيديولوجيا لزمنه، مقدما إلينا إدراكا عميقا للعلاقات التي تحجبها الأيديولوجيا عن النظر»[1].

ولعل وهْمَ الأيديولوجيا هو الذي دفع بالعالم العربي في منتصف القرن الماضي إلى تبني الفكر القومي: «بدا القول القومي معقولا، ذلك أن في الفكرة القومية مشروعا حداثيا، يحقق المواطن الاقتصادية والسياسية والفكرية، ويتخذ من الديمقراطية الاجتماعية قاعدة، ويرى إلى فكرة المواطنة، التي تنقض المراجع الفئوية المتوارثة، لكن الفكر القومي أخطأ فكرته في أكثر من اتجاه، نسي أن القومية ظاهرة حداثية، تتجلى في وحدة الديمقراطية والسياسة، ونسي أن عناصر القومية النظرية (الثقافة، اللغة، الماضي...) توجد منفصلة، يوحّدها وعي مجتمعي متطور، يتكئ على القانون والمسؤولية الأخلاقية، ونسي أن روح الأمة المزعومة لا تختزل إلى نخبة تقليدية، تعيد إنتاج ثنائية الرعية والأعيان، أفضت الفكرة التي أجهضها السياق والمشرفون عليه، إلى أسطورة "البطل المخلص"»[2]، فكان الخطاب بما فيه الخطاب السياسي خطابا مزهوا، يمجد الانتصارات ويبشر بمستقبل ناجح للأمة العربية، ومال الخطاب الأدبي إلى تمجيد انتصارات سابقة يومئ من خلالها إلى خالد بن الوليد وسعد بن أبي وقاص وصلاح الدين الأيوبي وطارق بن زيد إلى أن جاءت هزيمة حزيران عام 1967م، فأصيب الفكر العربي على إثرها بنكسة فكرية مازالت تراوح مكانها لحد الساعة، «لم يكن الخطاب المطمئن إلى "روح الأمة" بحاجة إلى كتابة

1 – تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي ص: 25.

2 – فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، ص: 93.

التاريخ، وهو لا يؤمن به على أية حال تاركا الروائي يصوغ تاريخا مكبوتا، ويتهم سلطة المستبد ويسائل تاريخا لا يكتبه المؤرخون»[1].

وحينئذ لم يجد الروائي من بد إلا أن ينصاع إلى تبني الواقعية كمذهب أدبي يحاول من خلاله أن يصور بشاعة الواقع وأن يرصد هذا التحول المتموج ككثبان رملية تنتقل بهمس، وهو الحال نفسه الذي وجد الناقد نفسه فيه حين اقتنع بأنّ النقد الاجتماعي هو الخيار الأمثل للتتبع الحركة الأدبية ورصد ملامحها مساهما في ذلك في توجيه الروائي إلى الإيمان بفكرة الالتزام «على الرغم من هيمنة النقد الاجتماعي في ممارسة الأيديولوجية المباشرة على النقد الأدبي لأكثر من ثلاثة عقود من الزمن، فإنّ الجهد النظري المؤلف: لا يوازي انتشار هذا النقد في الممارسة، لأن الساحة تركت أساسا لتعريب الكتب والمقالات التي تبنت هذا المنهج في الأدبيات الرسمية السوفييتية والماركسية، ثم شرع في السبعينات، النقاد والباحثون يعنون بالإطار النظري الناقد والمنفتح على النظرية الأدبية، وكان كتاب غالي شكري (مصر) "الماركسية والأدب" 1979، من الجهود الأولى المتكاملة في هذا السياق المختلف، ثم ألحقه بكتابه "سوسيولوجيا النقد العربي الحديث"، "دفاع عن النقد" 1971، تصحيحا لنظرة سائدة على حركة النقد الأدبي، لا ترى في الأدب إلا تعبيرا سياسيا مباشرا، موجها من حزب أو سلطان، أو ملتزما بأفكار وعقائد»[2].

أما عن ظهور لفظ أيديولوجيا في قاموس الفكر العربي المعاصر، فقد بدأت تستقر في «مصر على الرغم من نفورنا منها، قبل ثورة يوليو وفوجئنا بتيارات معبأة داخل الثورة تتحدث في بساطة عن أيديولوجيتها، معينة، وبالتدريج قبلت هذه الكلمة ونظر إليها

---

1 – فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، ص: 93.

2 – عبد الله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد، القصة والرواية والسرد، ص: 167.

بوصفها مرادفة لكلمة فلسفة، إن كانت في الحقيقة ليست فلسفة وإنما هي فلسفة مثالية تصاغ على غرارها عقول البشر»[1].

أما الأدب في هذه الحال فهو شكل من أشكال الأيديولوجي وخطاب لها من خلال ربط جسور تجعل العلاقة متبادلة من خلال تبادل يبين عن التأثير والتأثر ذلك أن الأدب رغم طبيعته التخيلية إلا أنه يستطيع أن يحل «جملة من المتناقضات الاجتماعية المادية والروحية والتي لا نجد لها حلا في الأيديولوجية العامة، أو أنه الفضاء الصراعي الذي تأخذ فيه عدة عناصر غير متجانسة شكلا معينا، شكلا يخص التناقضات على الرغم من أنها قائمة فيه، مبدأ العمل الأدبي من متناقضات الواقع ثم يعيد تنضيد هذه لتناقضات في سيرورته الأدبية، من حيث هو ممارسة متميزة ذات استقلال نسبي، ينقل وضع التناقض من مكان إلى آخر، وهي في انتقالها وبواسطته تجد حلها التخيلي، إن عملية الانتقال وإنتاج الحل التخيلي لا تتحدد بإرادة الكاتب بل بآلية الكتابة أو بالضرورة الداخلية التي تحكم السيرة الأدبية»[2].

ولقد كان كارل ماركس وفيا للفكر الهيجلي فيما يتصل بوحدة الشكل والمضمون فأكد هيجل في "فلسفة الفن الجميل" 1735 على أن كل مضمون يحدد شكلا مناسبا له وأن عيب الشكل ناتج عن عيب المضمون[3]، «ومهما يكن من أمر فإن هذه العلاقة مسألة دقيقة يصعب على المرء تناولها، فالنقد الماركسي ينظر إلى الشكل والمضمون من حيث ترابطهما الجدلي، ومع ذلك يؤكد هذا النقد –في النهاية– أولوية المضمون وغلبته في تحديد الشكل»[4]، ويطرح رالف فوكس هذه القضية في كتابه "الرواية والناس" 1937

---

1 – إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، نقلا عن: لويس عوض، مجلة فصول، ص: 13.

2 – المرجع نفسه، ص: 48، نقلا عن: فيصل دراج، دلالات العلاقات الروائية، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط01، 1993م، ص: 131.

3 – ينظر: تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة: جابر عصفور، ص: 28.

4 – المرجع نفسه، ص: 29.

بنوع من الوضوح، «إن الشكل الناتج عن المضمون متطابق معه، فهما شيء واحد، كما أن الشكل –بدوره– برغم أن الأولوية في جانب المضمون يؤثر فيه، دون أن يكون سلبيا بحل»[1]، فالعملية الإبداعية هي تحويل لمادة غفل يندمج فيها التاريخ بالواقع من خلال مسارات تحول فكري يسائل التاريخ ويستحضر الواقع ويتم كل ذلك باللغة «فهي عملية تحويل للغة وتشكيلها، أي نقلها من وضع لمادة الدالة إلى وضع تنتظم فيه من جديد داخل نص أدبي ينتج شكلا جديدا من الدلالات»[2]، ومن هنا يتمايز الخطاب التاريخي عن الخطاب الأدبي، لأنّ هذا الأخير يتعامل مع التاريخ تعاملا تخييليا مستندا في ذلك إلى قوانين إنتاج النص الأدبي «إن النص الأدبي لا يتخذ التاريخ هدفا مباشرا له لأنه لا يحيل إلى أوضاع بعينها ومن ثم فهو يحيل بصورة غير مباشرة إلى التاريخ»[3].

ولم يكن من جنس أدبي ملائم يحمل كل هذه العلاقات وتملكه قدرة الهدم والبناء من خلال العلاقة بين الأيديولوجية والأدب وبين الشكل والمضمون، عن طريق اللغة وبالكتابة وحدها يمكن أن نبين عن هذا التداخل الشائك «ومن هنا نجد أن جل الدراسات تذهب إلى التأكيد على أن الرواية لا تعكس أيديولوجيات الواقع، ولكنها على الأصح تندرج هي نفسها في الحقل الايديولوجي لكونها مغامرة فكرية، ووعي الأديب المبدع لها، وللصراع الإنساني، ومهما كان هذا الوعي متمكنا من الناحية التاريخية والفكرية والاجتماعية، فإنه لا يتسنى أن يتشكل في ظل براءة تامة عن المؤثرات الخارجية بكل أشكالها، ومن هنا نجد الرواية تقوم في هذه الحالة بمهمة مزدوجة توظف الايديولوجيات من ناحية وتقتحم

---

1 – تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة: جابر عصفور، ص: 29–30.

2 – إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، نقلا عن: عمار بلحسن، "الأدب والأيديولوجيا، المكتبة الشعبية، بيروت، 1981م، ص: 169.

3 – المرجع نفسه، نقلا عن: تيري إيجلتون، النقد والأيديولوجيا، ترجمة، فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات، ط01، 1992م، ص: 16–17.

عالم الصراع الايديولوجي أو البحث المعرفي من ناحية أخرى»[1]، ومن ثم فإنّ الأيديولوجيا هي محتوى النتاج الروائي ويحدد محتواها من خلال ما تعكسه الشخصيات الروائية من مواقف وانتماءات فكرية وهذه المضامين هي سلطة الكاتب التي يحاول أن يبين من خلالها من مواجهاته السياسية محاولا الإبانة عن رأي أو توجه بعينه، ربما خالق هذا العرف وذهب باتجاه معاكس كما نعتقده فأقام شخصيات الروائية على مبدأ المعارضة ليكون موقفه عكس ما تتبناه هذه الشخصيات «أن كتاب الرواية غالبا ما يقومون بعرض هذه الأيديولوجيات والمواجهة بينها من أجل أن يقولوا ضمنيا شيئا آخر ربما يكون مخالفا لمجموع تلك الأيديولوجيات نفسها»[2].

ولعل الحديث عن الحس النقدي يدفع بنا إلى التسليم مسبقا بأنّ الكتابة الروائية تتأدلج وفق تصور مسبق يفرضه السياق الثقافي العام خاصة إذا سلمنا بأنّ الرواية الجزائرية على وجه الخصوص خرجت من مرحلة تأسيسية إلى مرحلة تأصيلية مع ظهور مفهوم الأدب الواقعي في الثقافة الجزائرية وبداية التأسيس لفكر إيديولوجي تبناه هرم السلطة مع بداية التسعينيات وتم وضع مخططات كما عرف آنذاك بمصطلح الثورة الزراعية والثورة الثقافية، وقد أسهم الروائي بشكل واضح في تبني هذا المشروع والدفاع عنه في بداية الأمر ومن هنا يمكننا أن نقول بأن الذوق العام استأنس بهذه المفاهيم الجديدة التي تبشر بمجتمع جديد عازم على مواصلة الثورة، فبعد لخروج من ثورة التحرير التي كانت معجزة حاول هذا الفكر أن يفضي على نفسه القداسة وهو يباشر على ثورة البناء والتشييد وترسيخ عند كل من الناقد والمبدع الروائي «بأنّ الرواية الجزائرية نهضت ووضعت هويتها على بنية سردية سياسية وثقافية ذات شكل واقعي في الغالب الأعم وهذا التأكيد بدل من جهة أخرى على صعوبة الفصل بين الأدب الروائي وبين بنية الواقع السياسي

---

1 – إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، ص: 59، نقلا عن: حميد لحميداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، دار المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1990، ص: 43. وما بعدها.

2 – المرجع نفسه، ص: 60. حميدا لحميداني، النقد الروائي والايديولوجيا، ص: 33.

والاجتماعي والثقافي من منطلقات أن الواقعية الأدبية يشكل العنصر الاجتماعي مظهرا، من مظاهرها وأن هذه الواقعية على مستوى التنظيم بشكل العنصر الأدبي أحد مظاهر العنصر الاجتماعي»[1].

ومهما يكن من جدل حول تجربة عبد الحميد هدوقة خاصة في روايته ريح الجنوب كونها نابعة عن موقف إيديولوجي أولا غير أنه لا يمكن أن نختلف حول مدى إسهامه في توطين «الشكل الروائي على المستوى الإقليمي في الأدب الجزائري الحديث، وعلى المستوى القومي في الأدب العربي الحديث وقد كان عمل عبد الحميد بن هدوقة "الروائي" من أحل الشواهد على الشكل الروائي كان فعلا من أفعال التحرير والتنوير، وأن كتابة الرواية في حد ذاتها –هو إسهام في تعزيز انتماء المواطن وفي تحرير وعيه وعقله ووجدانه»[2].

وهو الأفق الذي ساهمت الرواية بشكل واضح في لفت الانتباه إليه، والقدرة على فهم علاقات التداخل من خلال الوقوف على طبيعة الصراع داخل المجتمع، ونتيجة لذلك «فإن دراسة النقد يجب أن تقوم على ملاحظة العلاقات الجدلية مع البنية التحتية، ويجب حينئذ، وضع الإنسان والإبداع في وسط متميز بصراع الطبقات، ذلك بأنّ العمل الأدبي، من حيث هو أيديولوجيا بطبعه، إنما هو تعبير عن رؤية العالم، أي عن وجهة نظر ما، حول الحقيقة»[3]، ولا يمكن الوقوف على حقيقة العالم إلا من خلال ما يطرحه الروائي من مضامين تعكس طبيعة الصراع الطبقي الاجتماعي، ومن بين المضامين التي حاول النقاد تتبعها من خلال المتن الروائي هي:

---

1 – جمال بوسلهام، الحداثة وآليات التجديد والتجريب في الخطاب الروائي الجزائري، مخطوط رسالة ماجستير، ينظر: بوعلي عبد الرحمن، الرواية العربية الجديدة، ص: 357.

Escarpet, sociologie de la littérature,

2 – عبد الحميد الحواس، توطين الشكل الروائي، وعبد الحميد بن هدوقة، أعمال وبحوث، مجموع محاضرات الملتقى الدولي السادس، الملتقى الدولي نفسه، عبد الحميد بن هدوقة للرواية، إعداد مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، بمساهمة وزارة الاتصال والثقافة الطبعة السادسة، 2003م، ص: 14.

3 – عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد(متابعة لأهم المدرس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، ص: 105.

-المرأة: وقضية المرأة هي القضايا التي ركزت عليها كثير من النصوص الروائية لأسباب موضوعية، حيث حاول كل نص أن ينظر إلى قضية المرأة من زاوية معينة وأن يعالج مستوى الطموح الذي يراه مشروعا اجتماعيا نهضويا ليحقق المجتمع مبدأ المساواة ومبدأ العدالة الاجتماعية من ثم يتحقق التطور والرضى للمجتمع، وأعتقد أن مضمون "غادة أم القرى" هو الفكرة الأساسية التي دفعت بالكاتب رضا حوحو إلى الكتابة من خلال نقد واقع المرأة الجزائرية إبان تلك الفترة حيث «كانت المحافظة الشديدة تطوق رقاب النساء كأنها العبودية المختومة كما كان الحجاب أمرا مفروضا على كل جزائرية يومئذ»[1].

وهو الموضوع نفسه الذي يطفو على السطح في رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة مع فارق مهم جدا وأن بطلة "ريح الجنوب" نفيسة أكثر وعيا وإصرار على الوقوف ضد ذكورية المجتمع الأبوي عكس زكية شخصية "غادة أم القرى" حيث يبين هذا عن تطور في الوعي وتغير في الموقف، حسب درجة الوعي التي وصل إليها المجتمع الجزائري في تحديد طبيعة الصراع بين الرجل والمرأة أو بصفة أدق تسلط الرجل على المرأة، فبدلا أن تقف هذه الأخيرة موقفا سلبيا تنتظر من الرجل أن يحددها لها مكانتها في المجتمع، فرضت نفسها من أجل أن تفتك مكانتها بنفسها عن طريق الوعي، والخروج عن تقاليد المجتمع «كأن المرأة مخلوق شاذ يجب أن لا يعامل معاملة الأسوياء... الخروج عيب...الحديث أمام الرجال عيب... التجمل عيب»[2].

وهذا التحول في فهم طبيعة المرأة والإصرار من طرف الرواية على مجابهة هذا الوضع المخزي للمرأة ينم عن وعي فرضته طبيعة التطور الاجتماعي والتاريخ، فقد سعت الرواية المغاربية «إلى عكس الواقع الاجتماعي من تطورات مختلفة، حسب درجة تمثله، ومدى قدرة استيعاب متناقضاته المميزة لحركة التطور التاريخي، وإن من

1 – عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص: 193.

2 – عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، ص: 36.

مقتضيات التفاوت الزمني والتطور الاجتماعي، السعي إلى فهم حركية المجتمع في علاقاتها بالبنية الفكرية للشخصية الروائية الفاعلة، بحيث يصبح منظور الشخصية في هذه الحال، وسيلة إجرائية لرصد مسار التحولات في البنية الاجتماعية، وأثرها على الرؤية الفكرية وكأننا في هذه الحال نسعى إلى رصد مستوى التناسق بين سياق اجتماعي معين والشخصية الروائي»[1].

وإذا ذهبنا مع الطرح القائل بأنّ تجربة بن هدوقة في "ريح الجنوب" ونهاية الأمس تطرح موضوع تحول الريف الجزائري[2]، وتعكس وضعا مزريا لأوضاع الفلاحين محاولا لفت انتباه السلطة التي تغير الوضع وتحسين ظروف الفلاحين، فإنّه أيضا يبين عن تطور في الوعي وإدراك لطبيعة التحول الاجتماعي في الجزائر ومهما يكن من أمر فإن التأصيل للرواية كجنس أدبي في الثقافة في الجزائر ظهر بدفع قوي ينم عن وعي فاضح، وذلك ما نلاحظه بصورة واضحة مما كتب في النصوص الروائية اللاحقة كون تجربة بن هدوقة رصدت أحوال الواقع قبل تطبيق مشروع الثورة الزراعية.

التحول الاجتماعي: ولعل هذا التحديد هو الذي يصلح أن يكون جامعا لمسارات تطور الرواية في مراحلها الأولى على أقل تقدير من خلاله يمكننا أن نتتبع تطور مسارات الرواية في الجزائر في كيفية تعاملها مع الواقع ومدى ارتباطها أو بعدها عن التشيد السياسي، وهذا التجاذب أملته ظروف تاريخية وقناعات أيديولوجية وسياسة في مرحلة من مراحل تطور هذا الفن في الثقافة الجزائرية، غير أن هذا لا يتنافي وطبيعة التحول، ذلك أن «تشكل الرواية، ونمط التبادل الحاصل على مستوى الصفات التي يبحث عنها المجتمع، وقيم الاستعمال تنعقد بينهما من منطلق التشابه، حيث لا يمكن فهم الشكل

1 – فتحي بوخالفة، التجربة الروائية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، ص: 91.

2 – ينظر: محمد مصايف، الرواية العربية بين الواقعية والالتزام، ص: 80–81.

الروائي إلا من خلال علاقاته الجدلية بتاريخ التطورات الاجتماعية المشابه لأنماط التبادل»[1].

هذا التبادل الحاصل في أول الأمر بين السلطة السياسية والمجتمع من خلال تصور نظري يقتنع به المجتمع ممثلا في قناعة المثقف، ثم سرعان ما يتحول هذا الاقتناع إلى رفض يعكس طبيعة التبادل، حين يرفض المجتمع هذه السلطة تبين الممارسة عن زيف القناعات التي سخرت كل جهدها لإقناع المجتمع بها، ويظهر هذا القتال في سلطة المجتمع على السلطة سعيا نحو التغيير ويندب لهذه المسؤولية أو تبليغ الرسالة المثقف أيضا، لذا فإن للعلاقة المثقف بالسلطة علاقة مشبوهة خاصة في مراحل التطور والثورة، فإذا هو لم يسارع إلى تبني تحول المجتمع المعادي للسلطة ظل في دائرة الخيانة وحكم عليه بالتقاعس عن دوره...

ولعل الروائي الجزائري الطاهر وطار نموذجا لهذا التجاذب الحاصل في نتاجه الروائي بين السلطة والمجتمع، ففي رواية الزلزال[2]، مثلا يرصد الطاهر وطار خيبة النموذج الإقطاعي مثلا في شخصية "عبد المجيد بوالأرواح" الذي يسعى جاهدا لإنقاذ أرضه بعد صدور قانون الثورة الزراعية، حيث يعود إلى مدينة قسنطينة مسقط رأسه والتي تغيب عنها مدة طويلة منشغلا بوظيفته في الجزائر لعاصمة، لتكون هذه العودة بمثابة رحلة في الذاكرة وفي الزمن خلال تذكر الماضي والأسماء، ومن خلال رصد تحولات الزمن وفعله في المكان يضع نفسه بين ماضي تحتفظ به ذاكرته وبين حاضر قد تغيرت ملامحه، حين توزع الرواية على سبعة فصول، وكل فصل يحمل اسم جسر من جسور قسنطينة، ليقرر بعد ذلك الانتحار وهو تلميح من طرف الروائي بأن الإقطاع كفكر ليس له من خيار إلا الانتحار أمام المد الاشتراكي القادم، الذي كان خيارا سياسيا سلطويا في الأول ثم أصبح قناعة للمجتمع يدافع عنها، ويتبناها «خدعونا خدعونا بدأوا

---

1 – فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، ص: 120.

2 – صدرت رواية الزلزال عن دار العلم للملايين، بيروت مع الاشتراك مع الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص: 1974.

بالاشتراكية حروفا ثم راحوا يبعثون فيها الروح، حتى صارت كلمة تعني -لا محالة- شيئا»[1].

فهذه الشخصية المحورية أو كما يعرفها سوريو (Souriau) القوة التيمائية (Thématique)[2]، هي الشخصية «التي تدور حولها الأحداث منذ البداية حتى النهاية، فهو الحامل لفكر الأديب أو الذي يدعو إليه الأديب أو المعبر عن معطيات الواقع الذي يود الأديب الاقتراب منها قصد الإفصاح عن انتمائه الحقيقي»[3].

لكنه ليس بصورة تجنح إلى المباشرة والخطابية، وإنما يمارس المبدع نوعا من التخفي ليحقق جمالية القراءة من خلال شخصيات أخرى مضادة تبين أكثر عن وجهة النظر وتجعلها مقنعة «إن الحديث عن الشكل البالغ التعقيد الذي وصلته الرواية بصورة عامة، ليس إلا اقترانا موضوعيا بتعقيدات الحياة الاجتماعية، التي يعيشها الناس في أيامهم وفي بحثهم عن القيم، وكل ذلك في مجتمع لا يؤدي أي مجهود يبذل في رحابه، لنزوعه مباشرة نحو قيمة الاستعمال، إلا إلى خلق أفراد هابطين أيضا، ولكن بطريقة مختلفة، إذ أنهم يأخذون صورة الأفراد المتكلمين»[4].

ومن ثم فإن الرواية في منطلقاتها الأولى جعلت من الشخصية الركيزة الرواية التي تبين من خلالها على وجهة النظر، ويحدد الروائي من خلالها وجهة نظره «تشكل الرؤية للعالم إحدى البنى المركزية للرواية، وإن كل تحليل بنوي هو بالضرورة تحليل دلالي غايته كشف العلاقات القائمة بين الشكل والمضمون، وكان جورج لوكاتش يرى أن الشكل

---

1 - الزلزال، ص: 12.

2 - إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، ص: 356.

نقلا عن: (Riland Bourneuf, Lumières du Roman, p: 161.)

3 - إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، ص: 356.

4 - فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، ص: 119-120.

نقلا عن: السيد يسين، التحليل الاجتماعي للأدب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص: 33-34.

هو الشخصية، اعتباراتها وأبعادها الفنية، فهي التي تكشف النقاب للقارئ عن مغزى الحياة الاجتماعية لمجتمع من المجتمعات»[1].

ومما نلحظه أن تبلور الرؤيا في زمن من الأزمنة التي تتسم بالتحول تكاد تكون متقاربة لأنها في الأساس تقوم على النقض، أي نقض واقع سواء فكري أو اجتماعي أو سياسي كان قائما ثم ما تلبث أن تتدخل هذه الرؤى إلى أن تصل إلى الاختلاف لتبدأ هذه الآراء والأفكار في تصحيح نفسها إن لم نقل الثورة على الأصل «وبعد عودتنا إلى الكثير من النصوص الروائية المكتوبة بين سنتي 1970-1978 نجد اختلافا عبر مبرر بين ما تضمنته تلك النصوص، من قضايا وهموم تخدم في الغالب الأعم الزمن السياسي حينا، وتبين عن نزعات فردية مشبعة بأيديولوجيات أجنبية تتناقض مع حيثيات الواقع حينا آخر، قلت بين ما تضمنته تلك النصوص وبين ما كان ينبت في الواقع اليومي وما ترسمه زمنيته العمودية نحو العمق، وآية ذلك التناقض تذبذب بعض الروائيين عند الحاجة إلى اتخاذ مواقف فنية ناضجة لصالح الواقع الشعبي، فكان البعض يفتخر بماركسيته ويأنف الانتساب إلى طبقات الفلاحية، والبعض الآخر يقلل من الزمن الحاضر بتفضيله الهروب إلى زمن الثورة، أما الفئة الثالثة فكانت تهوى ترسم الأحداث "البرنوغرافية" أو التحدث عن المرأة من جانبها الإغرائي الاستهلاكي في الجانب المنتج الفعال داخل الخلية الاجتماعية»[2].

ولعل اختياري لرواية "الزلزال" تحديدا يتأسس حول منطلق مفهوم التأصيل الذي تمت مناقشته في الفصل السابق فهي الخلفية الأدبية التي حاول جيل من الروائيين اقتفاء أثرها من حيث الطرح -الشكل- ومن حيث التعامل مع الشخصية لتكون قادرة على الحمولة من خلال بناء عالم التضاد في تناول مفهوم الصراع ينتقل عبر الزمن من خطاب

---

1 - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990م، ص: 36.

2 - بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970-1986)، الجزء الأول، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط 2001-2002م، ص: 76.

للمهادنة إلى خطاب للمكاشفة، فرواية الزلزال «هي ثاني رواية للأديب الجزائري الطاهر وطار، وإذا كان هذا الكاتب قد اتخذ موضوعا لروايته الأولى "اللاز" تلك التناقضات التي رافقت ثورة التحرير، فإنه انتقل في "الزلزال" إلى زمان ما بعد الاستقلال وإلى بداية السبعينات بالذات ليخصص روايته لموضوع لثورة الزراعية، وبهذا فإنّ رواية وطار تأتي هنا مؤيدة لقرار السلطة في عملها من خلال مشروع الثورة الزراعية»[1].

وإذا كانت رواية الزلزال تكتسي أهمية كبرى في قدرتها على التناول الأيديولوجي وتمثل ملامح الرواية الواقعية بكل مواصفاتها، وتبين عن موقف وطار الأيديولوجي من خلال تبنيه لشعارات السلطة، آنذاك، فإن روية «العشق والموت في الزمن الحراشي»[2]، تمثل عتبة مهمة في انتقال التجربة الروائية للطاهر وطار «وليكن اختبارنا منصبا على رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" التي تمثل الجزء لثاني لثنائية "اللاز" التي اعتبرت بحق فلتة جمالية لمعمار الرواية الجزائرية الراقية، ولقد صدر الجزء الأول لرواية "اللاز" في سنة 1974 وهي السنة التي كان المد الاشتراكي الثوري في أوج عطائه، وانتهى الطاهر وطار من كتابة الجزء الثاني "العشق والموت في الزمن الحراشي" في سنة 1978 أي سنة واحدة قبل وفاة الرئيس هواري بومدين، وصدر ذلك الجزء رسميا سنة 1980 أي سنة واحدة أيضا بعد وفاة هواري بومدين»[3]، ولم تصدر له أي رواية فيما بعد إلى غاية 1989 وهي رواية تجربة في العشق[4].

تدور أحداث "العشق والموت في الزمن الحراشي" حول موضوع الثورة الزراعية من خلال ثقافة التطوع الطلابي الذي هو نتاج الفكر الاشتراكي وقد صاحب هذا الأسلوب

---

1 – مصطفى الفاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، ط2000م، ص: 29.

2 – صدرت الطبعة الأولى عن دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1980م، ط02، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1982م، ط03، دار الطباعة والنشر بيروت، لبنان، 1982.

3 – بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري 1970–1986م، الجزء الأول، ص: 135.

4 – الطاهر وطار، تجربة في العشق، ط01، مؤسسة عبيار للدراسات والنشر نيقوسيا قبرس، 1989م، ط02، مكتبة الاجتهاد، الجزائر، 1989.

الاجتماعي كل الثورات التي دعت السلطة الجزائرية بعد الاستقلال خاصة في السبعينيات، وقد تمت هذه الظاهرة الاجتماعية في فضاء الرواية من خلال الجمع بين أيديولوجيين متناقضين لتعكس طبيعة الصراع الحاد في الحياة السياسية، الجزائرية ممثلة في الفكر الاشتراكي يمثله الطلبة (التقدميون) والطلبة (الرجعيون) الذين يمثلن التيار الديني "الإخوان المسلمين" وقد وصل هذا الصراع إلى حد العنف اللفظي والعنف الجسدي، كما تعكس الرواية الصراع الفكري القائم بين مناضلي حزب "جبهة التحرير الوطني" أنفسهم المؤيدين للنظام الاشتراكي وبين المعارضين له، وقد كان هذا الصراع موازيا لصراع الطلبة إذ يوجد من بينهم المؤيد المعارض وتأخذ شخصية اللاز في الرواية صفة الرمزية، إنها شخصية مبشرة بالمستقبل، توحي بزوال كل هذه التناقضات «ما يبقى في الوادي غير حجارة» والحجارة هي «الصح الحق»[1].

من خلال هذه المتناقضات التي استطاعت أن ترصدها تجربة العشق والموت في الزمن الحراشي عكست ضرورة وجوب التحول الذي فرضته بنية تطور المجتمع وضرورة التحول التي تكشف عن زيف التبشير السياسي، أو عجز الطبقة السياسية في الإقناع بتوجهاتها وزوال نظرة الدهشة والانبهار وراء ما حققته هذه السلطة أول الأمر، حين أن التنظير بناء مجتمع تختلف تماما عن التطبيق وتلك أزمة كل المجتمعات وكل السياسيين على اختلاف توجهاتهم الأيديولوجية، وهذه الرواية «لا تخرج عن كونها رسما للتوترات الخاصة بالكاتب حيال ما ينتجه الزمن الخارجي من مفاجآت وأهوال، قد لا تجد ذات الإنسان حيالها غير التسليم أو تقديم مفصل عن السقوط المفاجئ للزمن السياسي أمام قوى وانحراف تيار الزمن الخارجي»[2]، وقد كان لهذا المضمون تأثير واضح على مستوى الشكل "البناء الفني" وعلى مستوى اللغة حيث سيطرت النبرة «الخطابية المباشرة

---

1 – وطاهر الطاهر، العشق والموت في الزمن الحراشي، دار ابن رشد، بيروت، 1986م، ص: 142.

2 – بشير بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري 1970–1986م، الجزء الأول، ص: 136–137.

على النص كله، التي أبعدته عن ميدان الإبداع وأفرغته من شحنة التشويق والبناء الجمالي»[1].

وهو الأمر الذي ينبئ باستهلاك كل الطاقات الممكنة في المحافظة على هذه المضامين، إذ بات من الضروري أن تنعطف الرواية إلى تخيل سردي آخر لتضمن استمرارها وتكون قادرة على استيعاب لتحول الاجتماعي الحاصل بعيدا عن الخطاب الرسمي وعن الإرادة السياسية التي أصبحت تنفصل شيئا فشيئا عن المجتمع، مستهلكة كل أدواتها، وأنهكت معها التجربة الروائية في الجزائر من خلال مقولاتها الأيديولوجية التي تبناها الروائي أول الأمر فاستهلك هي الأخرى طاقاتها، فأصبحت كثور له خواء ينفخ فيه فيردد الصدادون أن يستطيع الحراك «لقد كانت أهم آليات الانفتاح هو الخروج من حالة الإشباع التي وصلت إليها الرواية الجزائرية خلال عقدين من الزمن إلى نوع من الحوارية، التي تشكل الانعطاف النوعي لنحو إيجاد متخيل سردي متميز والتي نجد بوادرها في الحوات والقصر عند وطار والجازية والدراويش، لابن هدوقة، وبعد ذلك عند واسيني الأعرج في نوار اللوز»[2]، لتكون بذلك قد مهدت الطريق نحو تغيير المتخيل الروائي لأن الواقع الاجتماعي والسياسي كان يسير بقوة متسارعة نحو الانفجار، دون تخطيط مسبق أو تحديد للوجهة وكان ذلك في اكتوبر 1988 وهذا الذي فرض على النص الروائي قول الحقيقة «فكانت بداية تغيير المتخيل هو قول الحقيقة في عنفها وجبروتها، فقرانا روبات لمختلف الأجيال... تعاطت موضوع العنف السياسي وآثاره اجتماعيا واقتصاديا وثقافيا والتقى الطاهر وطار في الشمعة والدهاليز مع الأعرج واسيني في سيدة المقام في البحث عن جذور الأزمة وفضح الممارسات التي تبعثها، كما جسدها آخرون

1 – بشير بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري 1970–1986م، الجزء الأول، ص: 137.

2 – آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من التماثل إلى الاختلاف، دار الأعلى للطباعة والنشر والتوزيع، ص77. ينظر: أيضا: بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة الفاعليات النصية وآليات القراءة، ص: 168 إلى 188.

كإبراهيم سعدي في فتاوى زمن الموت ومحمد ساري في الورم وبشير مفتي في المراسيم والجنائز، من خلال شخصيات مهزومة بخيبات آمالها فيما كانوا يرنون إليه»[1].

وهي لحظة التحول ذاتها التي بدأت تظهر ملامحها في النقد العربي المتمثلة في الإحساس بدرجة التشبع وضرورة تحول الحركة النقدية التي رسمت معالمها الواقعية «سنبدأ الحديث عن وهم الأيديولوجية أو وهم الواقعية، بتوكيد أن الثمانينات شهدت انقلابا في المفاهيم الأدبية مما طبع التفكير الأدبي برمته بطوابع جديدة مفارقة لما ساد من حساسيات أدبية فيما بعد الحرب العالمية الثانية، وإذا كانت عملية النقد الواسعة قد أشارت إلى هذه الحساسيات في مطلع الثمانينيات فإن تأثير المتغيرات أو ما يسمى بالبروستيريكا في أول الأمر قد عجلت في سيرورة هذه الطوابع الجديدة، كأن "تغييرا في عمق التفكير" كما سماه علي عقلة عرسان أثر حضوره ندوة الكتاب السوفييت بمناسبة الذكرى السبعين للثورة (31-10-1987)»[2]، وهو موقف فأجابه عرسان علي عقلة[3]، الطبقة المثقفة من النخبة العربية التي آمنت إيمانا مطلقا بعلاقة الأيديولوجية بالأدب بصفة عامة بالرواية على وجه الخصوص، فوقع الناقد في اجترار المستهلك واستهلاك المتجاوز، علّه يبعث الروح من جديد فيما بقي من حطام مثلما عمد عثمان عبد الفتاح[4] في دراسة نقدية له لبعض الروايات على أساس موضوعاتها "واقع الكفاح الثوري المسلح"، "واقع الثورة الزراعية"، "واقع النقد الذاتي"، "واقع الاغتراب" اعتقادا منه بأنه سيحقق التوازن بين المضمون الاجتماعي والأيديولوجي والشكل اللغوي «إن الدراسات النقدية الحديثة تحاول الآن إيجاد توازن حقيقي بين المضمون الاجتماعي والأيديولوجي، والشكل اللغوي الجمالي للنص، كما يتمثل عند أصحاب المنهج النقدي الجدلي، خاصة عند جورج لوكاتش

---

1 – بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة الفاعليات النصية وآليات القراءة، ص: 77.

2 – عبد الله ابوهيف، النقد العربي الحديث في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م، ص: 480.

3 – تم نشر هذا المقال: "التغيير في عمق التفكير" في الموقف الأدبي، دمشق، العدد 167–168، آذار نيسان، 1988، ص: 07.

4 – عثمان عبد الفتاح، شغل منصب أستاذ محاضر بجامعة وهران (1985–1999).

ولوسيان غولدمان وقد أثارنا اختيار العنوان "الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع" لأن الروائي لابد أن تكون له رؤية، فمهما اختفى وراء شخصياته وزعم الحيدة يبقى أنه في النهاية يمسك الخيوط كلها في يده، فيضع المواقف، ويحرك الأحداث ويحدد المصائر، ويبتكر الشخصيات، ويعرف النهاية سلفا»[1].

وتكمن صعوبة الفصل الإجرائي بين النقد والكتابة الروائية خلال هذه المرحلة في التطابق الذي رسخ في اعتقاد كل من الناقد الروائي بين الظاهرة الأدبية كبنية مستقلة وبين الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي، من خلال أنّ ما يجب أن تضطلع به الرواية هو نقل الواقع الاجتماعي حتى غدت مظهرا له وموضوعًا مستغرقًا إذ جرد من العمل الأدبي/الروائي أضحى فارغا «وهي علاقة تحكم الإنجاز الذي هو في سياق الحال مفهوم النص الروائي كما ترسخ عند الروائي الجزائري والشاغل النقدي في هذه المرحلة، حتى أصبح التسليم بأنّ الرواية الجزائرية نهضت ووضعت هويتها على بنية سردية سياسية وثقافية ذات شكل واقعي»[2]، وهو الحال نفسه بنسبة للحركة النقدية في الوطن العربي برمته أي كل المجتمعات التي تبنت الاشتراكية كمذهب سياسي وفكر أيديولوجي، ومن الملاحظ «أن الكتابة النقدية عن الواقع والواقعية هي السائدة في السبعينات والثمانينات، ويشير كتاب عمر الطالب (العراق) "الاتجاه الواقعي في الرواية العربية" (1971) في اطمئنان الناقد المذكور في اختياره لموضوعه وحماسته في مباشرته دون ممهدات نظرية إلى شيوع الفكرة النقدية الأيديولوجية عن الواقعية ورؤية الواقع، فهو لم يُعن بإشكاليات النظرية أو المصطلح أو المنهج ودخل في موضوعه على عجل وأطلق آراءً وأحكاما تفتقر إلى التعليل الفكري أو الفني»[3]، بينما جنحت الدراسات النقدية بذلك إلى للتروي

---

1 – عبد الله أبو هيف، النقد العربي الحديث، ص: 55. نقلا عن: عثمان عبد الفتاح، الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع، دراسة تحليلية فنية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، لقاهرة، 1993م، ص: 10–11.

2 – جمال بوسلهام، الحداثة وآليات التجديد والتجريب في الخطاب الروائي الجزائري، ص: 111.

3 – عبد الله أبوهيف، النقد العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م، ص: 47.

ووعي المقولات الأيديولوجية للواقعية فأضحى تصور هذه المدرسة للأدب أكثر وضوحا في الأقطار العربية ومن الأمثلة على ذلك كتاب "الواقعية في الرواية السورية" (1979) لفيصل سماق حيث حرص على «منحى منهجيا بالغ الدقة، إذ تبدأ بتحديد المفهومات النظرية ثم تنتقل إلى دراسة البنية الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبنت الرواية الواقعية السورية في إطارها، وبعد ذلك تدرس الظواهر المشتركة التي تجمع الروايات المدروسة، وتصنف اتجاهاتها بين واقعية الثقافية واقعية طبيعية وواقعية اشتراكية، وتقدم بين يدي ذلك الأمثلة والشواهد المجتزأة، ثم تردف دراسة كل اتجاه بنموذج مدروس بالتفصيل»[1]، وهي الملاحظة التي يمكن أن نلحظها على المتن النقدي في الجزائر –وهو عنصر سيتم مناقشته لاحقا– إن الملاحظة التي يمكن أن نوجز من خلالها ما تمت مناقشته فهي أن «الرواية العربية الحديثة لا تكسب واقعيتها من استبقائها مبادئ ومنظورات الاتجاه الواقعي الذي يحملها على الأمانة في التعبير عن الحياة العصرية الطارئة أو الوافدة، وإنما تكتسب واقعيتها الحقة من الشكل الذي تختاره للصياغة والحديث عنه برؤاها الخاصة والممكنة، وعليه فإن إشكاليات الرواية العربية الجديدة مرتبطة بفهمها للواقع والواقعية، ومبادئها النظرية المفروضة، وترابطها مع التصورات الأسبقية والأيديولوجية والمقصود بالتصورات الأسبقية والأيديولوجية الرؤى التصورية.. التي تصوغ الإبداع الروائي في قالب معين شكلا ومضمونا، وفقه تتخذ الرواية العربية رؤية محددة حيث أن هناك سؤالا كلاسيكيا لا يزال يراود الباحثين في المجال، هل الكتاب لا يزالون يؤمنون بالكتابة الإبداعية في إطار مدرسة معينة؟»[2].

إن الفهم للواقع يقتضي بناء تصورات تفرضها الطبيعة الدياليكتيكية من خلال العلاقات القائمة داخل المجتمع والتي تتسم بالتحول وفي لحظة ما تصبح الأيديولوجيا «غير قادرة على إدراك عجزها أمام أسئلة الواقع من تلقاء نفسها، خصوصا، إذ هي لم

---

1 – عبد الله أبو هيف، النقد العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، ص: 49.
نقلا عن: سماق فيصل: الواقعية في الرواية السورية، مطابع دار البعث لجديدة، دمشق، 1979م، ص: 07.
2 – فتحي بوخالفة، لغة النقد الأدبي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ص: 27.

تقدر على ترجمة هذه الأسئلة إلى لغتها الخاصة، ونقطة لضعف الجوهرية في الأيديولوجيا هي أنها غير قادرة أيضا على معرفة حدودها الفعلية(*) وهذه هي الخاصة الأساسية للأيديولوجيا السياسية لأنها إذا أخذت من خلال نظرتها إلى ذاتها فهي تعتقد أنها تامة وشمولية أي أنها رؤية كاملة للكون ولا يأخذ نسقها في التصدع إلا عندما تتدخل عناصر خارجية عنها تسائلها، وهذا ما جعله يقول(**) إن الايديولوجيا «سجينة حدودها»[1].

فهذا النسق الذي تعجز عنه الأيديولوجيا السياسية يمكن أن يحققه المتن الروائي لأنه يملك القدرة على ذلك، حيث يمكن «وصف تطور المتن الحكائي بأنه أشبه بمرور من وضعية إلى أخرى، نظرا لالتصاق كل وضعية بصراع المصالح أو بالصراع بين الشخصيات، إنّ التطور الجدلي للمتن الحكائي هو نظير تطور السيرورة الاجتماعية والتاريخية التي تقدم كل مرحلة تاريخية جديدة كنتيجة لصراع الطبقات الاجتماعية في المرحلة السالفة وفي الوقت نفسه كساحة تتضارب فيها مصالح المجموعات الاجتماعية التي تؤلف النظام الاجتماعي القائم»[2].

لذا لاحظ النقاد تحول حمولة المتن الروائي، حيث أصبحت الصورة واضحة أو لنقل قد بدأت معالم تغير تظهر في الخطاب الروائي مع نهاية الثمانينات وقد تكون رواية الشمعة والدهاليز وسيدة المقام، الجازية والدراويش[3]، هي المحطات التي تبين عن ذلك من خلال تقنية الاحتجاج حين أصبحت شخصيات أخرى معارضة تبين عن نفسها

* – النسق عند ماشيري هو نقيض الانسجام الذاتي للنص، وبهذا فالأيديولوجيا السياسية باعتبارها تنظر إلى نفسها كشيء تام ومنسجم فهي غير قادرة على تشكيل نسق، غير أن النتاج الروائي هو نسق لأنه يحتوي على أيديولوجيا متناقضة.

** – ماسيري.

1 – حميد لحميداني، النقد الروائي والايديولوجيا، ص: 51.

2 – المرجع نفسه، ص: 31. نقلا عن: نظرية المنهج الشكلي ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط01، 1983م، ص: 185.

3 – انظر: ص: .

وظهرت طروحات جديدة وأسئلة تدعو إلى الريب في تعاملها مع الواقع ويعني هذا التحول أن الانتقال «من الأيديولوجيا ذات المقاصد المصلحية إلى الأيديولوجية كرؤية شمولية يعني بالنسبة لكارل مانهايم الانتقال من مجال تفكير تكون فيه المقاصد اللاواعية، وغير القصدية غالبة لأنها توجه الفكر نحو تمويه المصالح الآنية، إلى مجال تفكير تكون فيه المقاصد المعرفية غالبة في التحليل»[1].

ومن هنا يتساوق المتن الروائي في بناء المعرفة لكنها ليست بالمعنى المطلق إذ ليس بإمكانه البتة أن يعكس الحقيقية للمسار التاريخي لكنه يعبر عن جانب من هذا التطور الحاصل في حركة التاريخ ضمن حدود معرفية من خلال تصوير هذا التناقض بين الأيديولوجيات المتصارعة داخل المتن الروائي، وبذلك يمسك بالمعنى في وجهه المتخفي داخل هذه المتناقضات، وكذلك تتحدد الرؤيا «إن الرؤية إلى العالم هي بالتحديد مجموعة من الطموحات (Aspirations) والإحساسات أو المشاعر والأفكار التي تجمع بين أعضاء جماعة ما (وغالبا ما تكون هذه الجماعة طبقة اجتماعية) وتجعل هذه الجماعة تقف في تعارض مع الجماعات الأخرى»[2]، ولا يمكن أن نقف على هذا التعارض إلا من خلال اللغة فهي وحدها القادرة على ترجمة الأفكار والمشاعر وهذا الذي دفع بباحثين إلى القول بأن الروائي لا يتكلم لغة واحدة ذلك أن الرواية متعددة الأساليب وكل شخصية روائية تمثل صوتها الخاص ومن ثم فهي تعكس قناعاتها الأيديولوجية، وبذلك يصبح الواقع وجودا في الرواية على المستوى اللساني[3]، وهو ما يسمح للروائي بممارسة عملية النقد لينخرط بذلك في زمرة لمثقفين، حيث يرى علي حرب بأنّ مهمته لا تقتصر في السعي إلى الاستقلالية عن الدولة وأجهزتها وإغراءاتها بل هو يتعامل مع نفسه «كمسؤول عن

---

1 – المرجع نفسه، ص: 23.

2 – حميد لحميداني، النقد الروائي والايديولوجيا، ص: 11. نقلا عن: (Lucien Goldman, le dieu caché, Gallimard, 1979, p: 26).

3 – ينظر: المرجع نفسه، ص: 31 . نقلا عن: (Le marxisme et la philosophie du langage, Ed. Minuit, 1977, p: 25)

القيم والحريات، يعتبر أنه يؤدي مهمته بالوقوف في صف المعارضة أو باستعمال سلاح النقد ليعزّ بله ما تمارسه الدولة والأنظمة والسلطات، من أشكال التفاوت والقهر والاستغلال أو لفضح ما تخفيه من آليات التمويه والتلاعب بالحقائق والوقائع، هذا شأن المتفق أيا كان نموذجه»[1].

2.البعد النفسي:

إنّ قراءة فرويد لأعمال كراديفا "ليانست" (Lenssen) و"ليونار دافنتشي" و"دوستوينسكي" هي تجاوز للقراءة التي تحيل النص إلى سلطة المجتمع، أو هو قدرة العقل على الوصول إلى العبقرية من خلال آلياته التجريدية في تقبل المفاهيم والإبانة عنها، حيث يرى فرويد أن وراء كل عمل مبدع لا شعور شخصي فردي يبين عن صراع يتخذ البوح متنفسا له عن طريق آليات متعددة من قمع، وكبت، وتسام، وتبرير وقلب وقهر لتتحول في نهاية الأمر إلى التسامي الذي يحقق العقوبة في الفن والعلم[2]، وإذا كان الدافع في هذا التحول هو خدمة الطب النفسي والبرهنة على مقولاته ليكسب شرعيته في الحقل المعرفي غير أن هذا لا ينفي القول بأنه «فتح بذلك آفاقا جديدة أمام علم النفس لدراسة الآثار الفنية وتؤكد كلانسي (Clancier) أن تحليل أعماله بالنظر إلى مختلف المسالك التي عرض من خلالها للمسائل الفنية[*] يكشف لنا أنه فتح مناحي في علم النفس تهتم بشخصية المؤلف الأدبي، وعملية الإبداع في علاقتها بلا وعي المؤلف وبالقراءة لكونها كشفا للمعنى الرمزي الخفي الكامن تحت المعنى الظاهر، أو بعبارة أخرى وضع أسسا للكيفية التي يجب أن تكون عليها قراءة النصوص الأدبية، وبالقارئ وهو يتجاوب

---

1 – حفناوي رشيد بعلي، الحداثة وما بعد الحداثة، دروب للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط01، 2011، ص: 233. نقلا عن: علي حرب، أوهام النخبة أو نقد المثقف، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2004، ص: 56.

2 – ينظر: حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز في النقد الأدبي دراسة في المناهج منشورات دار الأديب، 2007م، ص: 100. ينظر أيضا: شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس، 2001م، ص: 129.

* – ينظر عرض لأعمال فرويد التي خصصها للفن (Clancier, p 30-38).

مع الآثار الأدبية في متعة فنية، وبالرموز التي تحييها أو تكشف عنها الأعمال الأدبية وبدراسة الأنواع الأدبية منفردة، والشخصيات التي يستخدمها الكاتب للتعبير من خلالها عما يريد قوله»[1].

وإذا كان فرويد قد استفاد من الأدب في كشوفاته العلمية وسخرها لخدمة أفكاره وآراءه فإن الأدب يكون بهذا قد قطع شوطا مهما في الارتقاء المعرفي «وعلى إثر ذلك أضاف العمل الإكلينيكي إلى الأدب علاقة جديدة ترسخت من خلال العلاقة بين المحلل والمحلَّل أصبح معها التواصل عالما للحب والتحول والسماع، إن العديد من المفاهيم الفرويدية تم تحويلها وتعديلها بشكل يفيد العالم الأدبي، خاصة وأن أسئلة كثيرة تحدثت عن موت الأدب وزواله»[2]، ومن هنا فإن نظرية التحليل النفسي خطوة مهمة في بناء صرح المعرفة الإنسانية ولبنة أساسية أضافت الكثير إلى مجال النقد الأدبي، ومهما كان نم اعتراض أو نقد لهذه النزعة إلا أنها تملك الحجة في مقاربتها للخطابات الأدبية لأنها تعمل على تأويل اللغة وقراءة الرموز «فهذه النزعة مثلها مثل اللسانيات إنما غايتها الأولى أو يجب أن تكون كذلك، هي اللغة وإذا كان كل من الطرفين الاثنين يصطنع تقنيات خالصة له للتحليل، فذلك أمر يعد مشروعا»[3]، ذلك أن منهج التحليل النفسي تأسس على "التداعيات الحرة" أي نقل الحمولة الرمزية للكلمة إلى مضمون مادي للعنصر النفسي اللاشعوري «إن تفسير التصورات الكلامية، المنعكس في لغة الإنسان يسح بتأويلات جد مختلفة، فمن ناحية نجد أن الكلام الفردي، الشخصي للإنسان الخاضع للتجربة يكون في أحيان كثيرة كلاما مزخرفا، يخفى الوضع الحقيقي للأمور، ومن ناحية أخرى فإن فهم

1 – أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، ص: 16.

2 – لطيفة البصير، من لاوعي الكاتب إلى لاوعي الكتابة، دراسات مغاربية، عدد07، 1998، مؤسسة الملك عبد العزيز آل سعود للدراسات الإسلامية والعلوم الإنسانية، ص: 28.

3 – عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، ص: 142.

المادة اللغوية والسيل الكلامي يتوقف على الإدراك الحسي الذاتي للمحلل النفساني، وبديهي أن مزاجية أكبر يمكن أن تظهر عند تفسير 'اللغة الرمزية' للاشعور»[1].

وقد لفت عالم اللغة الفرنسي "بنيفيست" إلى أهمية اللغة في نظرية فرويد، وتكمن أهمية الفكرة التي دعى إليها التحليل النفسي في حل مسألة ترابط التصورات المادية والكلامية من خلال بنيتي الشعور واللاشعور، كما تعتبر مرحلة مهمة في فتح أفق معرفي لتصورات جديدة أسهمت بصورة واضحة في بعث مفاهيم ورؤى جديدة أخرجت العقل الإنساني إلى زاوية كانت قبل ذلك معتمة فأنارها «أدت النظرة النقدية إلى مواقف التحليل النفسي الكلاسيكي وأفكاره ومفاهيمه إلى نشوء عدد من الاتجاهات النظرية في كنف حركة التحليل النفسي، وقد طرح ممثلو هذه الاتجاهات نظرياتهم التي تدعي الرؤية الجديدة، والتفسير الجديد لمسائل الوجود الإنساني الشخصية الفردية، والثقافية، والاجتماعية، وأرسى المنظرون الذين ركزوا اهتمامهم على تحليل بنية الشخصية وإبراز "الوظائف الثانوية للأنا" وبحث آليات الدفاع عن الأنا؛ تلك المسائل التي لم تسلط عليها الأضواء، بصورة كافية في نظريات التحليل النفسي الفرويدية، ارسوا بداية تطور ما يدعى بـــ"سيكولوجيا الأنا" فرويد، هايمان، رابوبورت، ليفنشتين[2]، وكرس باحثون آخرون، ومن بينهم وهيم وكاردينر أعمالهم للدراسة التحليلية، النفسية للحضارة البدائية، والأقليات القومية والمدنية البشرية، وأول فريق ثالث، ومن بينهم براون، تفسير الأفكار الفرويدية من المواقع الوجودية، وكان هناك منظرون آخرون، لم ينضموا إلى أي من هذه الاتجاهات، بل رفضوا موضوعات ومسلمات التحليل النفسي الكلاسيكي، وحاولوا تطوير "فلسفة التحليل النفسي" وتقديم الأساس الفلسفي لمذهب فرويد في التحليل النفسي مثل (هربرت ماركوز)»[3]. إلى أن استطاعت جوليا كرستيفا أن تقرب مباحث التحليل النفسي

---

1 – فاليري ليبين، مذهب التحليل النفسي وفلسفة الفرويدية الجديدة، دار الفارابي، بيروت، ط01، 1981م، ص37.

2 – ينظر: فاليري ليبين، مذهب التحليل النفسي وفلسفة الفرويدية الجديدة، ص: 37، نقلا عن: بنيفينيتش، علم اللغة العام، موسكو، 1974م، ص: 117.

3 – فاليري ليبين، مذهب التحليل النفسي وفلسفة الفرويدية الجديدة، دار الفارابي، بيروت، ط01، 1981م، ص: 153.

من المبحث السيميائي واهتمت كتبها[1] جميعا بالربط بين التحليل السيميائي (Semiotic Analysis) والرمزي، لأن السيميائي من حيث مساهمته في تكوين النص مرتبط بممارسات الكاتب اللغوية التي تنتمي إلى الطفولة الأولى ويشار إلى هذا الجانب اللغوي باعتبار أنه امومي أنثوي في حين أن الرمز يتعلق باللغة من حيث هي قانون يحتوي على فروع هي النحو والصرف والدلالة المعجمية وشكل الخطاب وهو ينسب مثلما هو الأمر عند لاكان، إلى الأبوي الذكوري وتحاول جوليا كريستيفا قراءة النصوص الأدبية باعتبارها مواجهة جدلية بين هذين النظامين غير المتجانسين.

وإذا أردنا أن نجمل القول فيما يتعلق بدراسة المضامين في بعدها الاجتماعي والأيديولوجي أمكننا أن نقول بأن المسعى العام لهذه النظريات هو تحديد للوعي بالمعنى «والمقولة الأساسية للوعي في رأي المعلمين الثلاثة[*] إنما هي العلاقة خفيّ بيّن، وإذا شئنا مضطنع ظاهر، فإن يتشبث الماركسيون بنظرية "الانعكاس"، وإن يتناقض نيتشه وهو يضفي الدوغماتية على "منظورية" إرادة القوة، أن يضفي فرويد صفة الأسطورة على "رقابته" و"حاجته" و"تقنعاته" فليس الأساسي هذه الارتباكات، وهذه الدروب المسدودة، بل الأساسي أن الثلاثة كلهم اوجدوا، بالوسائل المتوافرة، أي بأحكام العنصر المسبقة، وضدها، علما وسيطا للمعنى، لا يمكن أن يرد إلى الوعي المباشر بالمعنى، وما حاوله ثلاثتهم كلهم، على دروب مختلفة، إنما هو أن يجعلوا طرائقهم "الشعورية" في فك رموز/المعنى مطابقة لـــ "العمل اللاشعوري" في تركيب رموز المعنى الذي كانوا يعزونه إلى إرادة القوة والوجود الاجتماعي والحياة النفسية اللاشعورية، فلكل لغته وشكلها»[2].

---

1 – ينظر: إبراهيم خليل، النقد الأدبي من المحاكاة إلى التقليد، ط01، دار المسرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، 2003م، ص: 65.

* – نيتشه، مارس فرويد.

2 – بول ريكور، في التفسير محاولة فرويد، ترجمة وجيه أسعد، ط01، كانون ثان 2003م، الناشر أطلس للنشر والتوزيع، دمشق الجمهورية العربية السورية، ص: 38–39.

رغم العمق الفكري الذي اتسم به هذا المذهب وتطور الفكر النقدي من خلال تعدد اتجاهاته ومدارسه، حيث انتقل من الحديث عن وعي الكاتب إلى وعي النص ومن الاهتمام بالمبدع إلى النظر إلى أحوال المتلقي لأن القارئ وفق مذهب التحليل النفسي عندما يقرأ فهو يقوم بعملية الاستيطان (Introspection) «فإن ردين حول نفس النص لا يمكن أن يتماثلا أبدا فكيف نفسر هذا الاختلاف إننا نفسره بكون هذين السردين لا يصفا عالم الكتاب نفسه، ولكن يصفان هذا العالم المحول كما هو موجود في نفسية كل فرد»[1]، وعلى هذا الأساس تبني العلاقة بين إرادة الكاتب وسرد القارئ وعالمهما التخييلي وفق علاقتين أساسيتين وهما علاقة الترميز وعلاقة التدليل دون نفي ارتباط المتخيل بالواقع ارتباطا جماليا[2].

ورغم اهتمام الثقافة العربية بهذا المذهب والتعريف به في علاقته بالنقد الأدبي إلا أن الممارسة التطبيقية ظلت غاية بعيدة المنال ولم ترق إلى المستوى التنظيري، رغم ما تملكه القراءة النفسية من أبعاد تأويلية، خاصة إذا تعلقت القراءة بجنس الرواية «لنكن أشد دقة تعكف جميع الروايات في كل زمان على لغز "الأنا" إذ كانت تبتكر كائنا خياليا شخصية قصصية، حتى تواجه آليا السؤال التالي: ما هي الأنا؟ وبم يمكن إدراك الأنا؟ إنه واحد من هذه الأسئلة التي تقوم عليها الرواية بوصفها كذلك، ويمكنك إن شئت أن تميز بين مختلف النزاعات وربما بين مختلف المراحل في تاريخ الرواية من خلال مختلف الإجابات التي قدمت عن هذا السؤال، لم يكن القصاصون الأوروبيون الأوائل يعرفون المقاربة السيكولوجية يقص علينا بوكاشيو أحداثا ومغامرات مثلا، ومع ذلك نتميز وراء كل هذه القصص المسلية القناعة التالية وهي أن الإنسان يخرج من عالم الحياة اليومية المتكررة التي تتشابه فيه الأشياء جميعا بواسطة الفعل، بـــ "الفعل" إنما يتميز الإنسان عن

---

1 – خالد بن شعيب، ليليات امرأة آرق في ضوء التحليل النفسي، دار القدس العربي، ط01، 2010م، ص: 56–57. نقلا عن: بارت تودوروف، ما هو فـــهالين شوبر ويجن، نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، ط01، 2003م، ص: 44.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص: 57.

الآخرين ويصير فردا، قال دانتي: "يقوم القصد الأول للفاعل في كل فعل يمارسه على كشف صورته الخاصة به" فُهم الفعل في البدء على أنه اللوحة الذاتية للفاعل، لكن ديدروا بعد أربعة قرون من بوكاسيو، كان أكثر شك، إذ يفتن بطله جاك القدري خطية صديقه ويسكر من السعادة، لكن أباه يضربه، تمر كتيبة عسكر فيلتحق بها، ويتلقى رصاصة في ركبته عند أول معركة تجعله يعرج حتى موته، كان يظن أنه يبدأ مغامرة غرامية في حين أنه كان يتقدم في الواقع نحو عاهته»[1].

ولعل أهم كتاب مترجم إلى العربية وضح قيمة القراءة وفق منهج التحليل النفسي هو "مدخل إلى مناهج النقد الأدبي 1990" «وظهر بالعربية للمرة الأولى بعنوان "مقدمة في المناهج النقدية للتحليل الأدبي" بترجمة وائل بركات وغسان السيد 1994، وللمرة الثانية بالعنوان المذكور 1997م، إذ خصص الفصل الثاني من الكتاب للنقد التحليلي النفسي، وحاول فيه مؤلف هذا الفصل مارسيل ماريني (Marcelle Marini) أن يضع أسسا للمنهج بالاعتماد على قاعدة أساسية تتبدى في المسافة بين الأريكة والمقعد، وعلى أن التحليل النفسي هو تجربة مسرحها اللغة حصرا، ثم يليها التأويل، فالقراءة التحليلية النفسية تسمح باستدعاء التحليل النفسي للأدب، ولاسيما السرد أو الحكي الدرامي، وتوقف عند الحلقة الدراسية لــ لاكان (Lacan) التي خصصها لــ "الرسالة المسروقة" لإدغار آلان بو، وقيمتها في كشف دراما المابين–ذاتية– ومنطق اللاوعي ومضى إلى إنجازات نقاد آخرين مثل لافورج (La forgue) وكرستيفا وفليب لوجون وغيرهم، انتقالا إلى نقد شارل مورون (Ch.Maurow) النسفي في ممارسته للمطابقات والتشكيلات التصويرية والمواقف الدرامية والأسطورية الشخصية ومقام الدراسة السيرية وإلى مجمل التوجيهات الجديدة إلى التحليل النفسي مثلا لاوعي النص حسب جان بيلمان نويل (Belleman Noel) وجوليا كرستيفا

---

1 – ميلان كونديرا، فن الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكي، إفريقيا الشرق، المغرب، ط02، 2001م، ص: 29–30.

والتحليل النفسي السيميائي (Semanlyses) وهما مدرستان تحولان التحليل النفسي إلى ممارسة نقدية في صلب إشكاليات الاتجاهات الجديدة»[1].

دون أن ننسى الجهود التي بذلها النقاد العرب قبل ذلك بالتعريف بأهمية التحليل النسفي وعلاقته بالنقد الادبي[2]، فحاول البعض البحث عن الاهتمام بالجانب النفسي في التراث العربي منذ أواخر الثلاثينيات محاولين التأصيل للمنهج النفسي في الثقافة العربية «فقد تجلت أولى النظرات النقدية التي حاولت أن تفهم النص الأدبي فهما نفسيا انطلاقا من علاقته بمبدعه في كثير من التعريفات للشعر فقد حدد اليازجي الشعر بمفهوم قريب إلى حد ما من مفهوم النفسانيين حيث رأى أنه "الكلام الذي يقصد به ماوراء مدلول اللفظ من مناغاة النفس ومناجاة الوجدان، فتورى فيه المقاصد تحت الصور الخيالية، وتبرز المعاني تحت ثوب من المجاز أو الكتابة أو نحوها"»[3].

والحق أن حركة التأليف والتعريف بعلم النفس الأدبي مذهب التحليل النفسي لم تتوقف في كل الأقطار العربية[4]، أما في الجزائر فقد وضع خير الله عصار كتابا بعنوان "مقدمة لعلم النفس الأدبي" 1982، وعلى الرغم من شكره الحميم لمصطفى سويف على جهوده الجبارة التي بذلها في كتابه "الأسس النفسي للإبداع الفني في الشعر خاصة" الذي اعتمد عليه إلى حد كبير في كتابه، فإن كتابه هو نتيجة دراسة جامعية في معهد الدراسات الإسلامية في دنفر في كولورادو، كما تشير الملاحظات في مطلع الكتاب، ولكن عصار

1 – عبد الله أبوهيف، النقد العربي الحديث في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص: 178.

2 – جورج طرابيشي.

3 – أحمد حيدوش، النص الأدبي بين المبدع والمتلقي (وجهة نظر نفسانية) التبيين، تصدر عن الجاحظية، العدد، 06، 1993م، ص: 19. وينظر أيضا: أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، ص: 77، 78. ينظر: أيضا: خريستو نجم، في النقد الأدبي والتحليل النفسي، بيروت، ط01، 1991م، ص: 43.

4 – ينظر: عبد الله أبوهيف، النقد العربي الحديث في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م، ص: 171.

سعى كثيرا للاقتراب من النص الأدبي موظفا كشوفات التحليل النفسي، لتغدو عناصر لمعرفة النص الأدبي[1].

ولعل قوة الإقناع والروح العلمية هي التي أغرت المثقف العربي لتبني مثل هذه المواقف ومحاولة تقريب هذه المعارف من الأدب قراءة وتحليلا وتأويلا، حتى يمكّن للنقد من اكتساب الدقة العلمية «إن المفاهيم التي أمدّ بها فرويد الأدب سواء اكتشاف "الرواية الأسرية" أو في اكتشاف "التحويل" أو "التكثيف" أو "السماع" ...إلخ أثرت على توجه العديد من المقاربات النقدية التي تفرعت عن هذا المنهج التحليل النفسي الذي مجد الإنسان وجعل منه سيد المعرفة، لذا جاء النقد السيكولوبيوغرافي لتدعيم هذه العلاقة من جديد على يد سانت بوف (Sainte Beuve) الذي يعتبر طفولة المبدع مصدرا للإبداع»[2]. فلو حاولنا الرجوع مرة أخرى إلى المنطلقات الأولى في تعامل الناقد العربي مع مذهب التحليل النفسي لألفينا أن الاهتمام بهذا الجانب في منطلقاته الأولى ظل مهتما بالملاحظات العامة «ربما كان أمين الخولي أول من عُنى بالملاحظات النفسية في أدب العرب القدامى حين نشر بحثا بعنوان "البلاغة وعلم النفس" وتلاه محمد خلف الله في مقال حول "التيارات الفكرية التي أثرت في دراسته الأدب" ومقال حول "نظرية عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة" وأكبر الظن أن هذه الملاحظات أغرت طه حسين فتوسلها في كتابيه عن أبي العلاء المعري، كما استهوت العقاد فاستغلها في تأليفه عن ابن الرومي، وعمر بن أبي ربيعة وجميل بثينة ولا نُغفل المازني الذي استعان بهذه الملاحظات النفسية في مقالاته المتفرقة في "حصاد الهشيم" و"خيوط العنكبوت" ثم في كتابه عن "بشار" وظهرت آثار هذا المنهج أيضا في دراسات إسماعيل أدهم حول توفيق الحكيم وخليل مطرا، بيد أن هذه الأبحاث جميعا لم تتبن المنهج النفسي بمفرده إلا نادرا»[3].

---

1 – يشار هنا إلى المقولة الشهيرة، التي أقرها سانت بوف (Tel Enfant telle œuvre).

2 – لطيفة لبصير، من لاوعي الكاتب إلى لاوعي الكتابة، دراسات مغاربية، عدد 07، 1989، مؤسسة الملك عبد العزيز آل سعود للدراسات الإسلامية والعلوم الإنسانية، ص: 28.

3 – خريستو نجم، في النقد الأدبي والتحليل النفسي، بيروت، ط01، 1991م، ص: 43

وهو الحال ذاته بالنسبة للمدونة النقدية في الجزائر، إذ من «خلال بحثنا عن الدراسات النقدية الجزائرية التي اتخذت المنهج النفسي فإننا نلفي نقصا فادحا في الدراسات النفسية المتخصصة، فلا نكاد نعثر سوى على بعض الإشارات التي تصف الشخصيات الروائية دون ربطها بشخصية الأديب ومن النقاد الجزائريين الذي اتسمت دراساتهم بالمنهج النفسي محمد مصايف في كتابه ""الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام" وفي كتابه "القصة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال" لقد عالج محمد مصايف في مقاربته لرواية "الطموح" لمحمد العالي عرعار المنهج النفسي بسبب الآثار النفسية والاجتماعية التي خلفتها ثورة التحرير الوطنية متطرقا إلى عدة قضايا منها قضية الضياع التي يراها قد تشكلت نتيجة التمرد المتصل بذات خليفة، وتأثيره على الأشخاص مما جعلهم يعيشون "حياة غير مطمئنة"»[1].

ولعل الفقرة الموالية تبين بوضوح عن خلفية الناقد المعرفية في تناول رواية الطموح «إذا أردنا أن ننظر إلى هذا الموضوع نظرة مفصلة فإن ذلك لن يتسنى لنا في هذه الفقرة التمهيدية، ومع ذلك يمكن تقسيم الرواية من حيث موضوعها التفصيلي إلى قسمين لا إلى ثلاثة كما فعل المؤلف، أحدهما يعالج فيه محمد عرعار، أفكار الحب والحضارة، والخلود، وعلاقة الرجل بالمرأة وعلاقة الابن بالاب والام، والجامعة والمعرفة إلى آخر الأفكار التي ترجع في بعضها إلى نظرة ميتافيزيقية محضة وتتمثل كلها في هذه الرؤية الفردية الأنانية للأشياء، وثانيهما يسجل فيه التحاق خليفة وأمه ومصطفى بجنود جيش التحرير، ومواقف الحب والانتقام اللذين كانا وراء كثير من تحركات مصطفى وخليفة وسعاد ويقع القسم الأول في 183 صفحة في حين يستغرق القسم الثاني باقي فصول الرواية أي حوالي

1 – بارودي سميرة، الدراسات السردية في النقد الجزائري الحديث والمعاصر، إشراف عز الدين مخزومي، مخطوط شهادة ماجستير في النقد الأدبي الحديث والمعاصر، جامعة وهران، 2010–2011.

240 صفحة ومحاور ينبغي التنبيه إليه بصدد الحديث عن الموضوع المفصل للرواية أن القسم الثاني لم يكن سوى هذيان هذى به خليفة وهو ممتد على فراش الاحتضار»[1].

ولعل القارئ لهذه الفقرة يلحظ بوضوح ظلال الخلفية النفسية التي ينطلق منها الناقد في التعامل مع النص وتلاحقه المفاهيم التي قدمها التحليل النفسي في علاقة الابن بكل من الأب والأم، من خلال عقدة أوديب وتبريره للعلاقات الإنسانية ومفهوم الحب ليقر في الأخير بأن القسم الثاني هو هذيان وهي الفكرة الأساسية التي بني عليها مفهوم التداعي.

فالنص بهذا يحاول أن ينقل الواقع المتخيل باعتباره «شبكة من العلاقات، إنسانية، اجتماعية، حضارية، ثقافية، اقتصادية، سياسية والشروط التي تحكم فيه هي التي تؤطر هذه الشبكة من العلاقات والنص عبارة عن بؤرة تلتحم فيها العلاقات "بين الفردي والجماعي، بين الذاتي والكوني بين المتخيل والواقع المادي بين المستويات على اختلافاها وبين ما في هذه المستويات حركة صراعية تنمو بالزمن، هذا الواقع المادي هو معطى حضوري يمكن معاينته وإدراكه بالحواس في حين المتخيل بناء ذهني لا يمكن أن يدرك بأعمال الفكر وتقصي مضامينه ذلك أن المبدع حينما يكتب لا يعنينا ما يقول بل تعنينا ما تقوله لكلمات عندما تتلاءم مع بعضها البعض وكما يقول لورانس لا تثق بالروائي ثق بروايته لأن الأحداث التي يرويها هي التي تتلاءم مع بعضها»[2].

أما ما نلاحظه عن حضور لخلفية التحليل النفسي عند عبد الله ركيبي في دراسة رواية ريح الجنوب فيظهر أكثر وضوحا، حيث تتبع مسار الشخصيات الروائية محاولا رصد أحوالها النفسية، فهو يرى بطلة الرواية نفيسة ولسلوكها بحيث يظهر قصورها

---

1 – محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديث بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1983م، ص: 244.

2 – خالد بن شعيب، رواية ليليات امرأة آرق في ضوء التحليل النفسي، ص: 47، نقلا عن: شاكر عبد الحميد، دراسة سيكولوجية في التذوق الفني، عالم المعرفة، ص: 47. يمنى العيد، في معرفة لنص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط03، شباط 1975م، ص: 14.

وكأنه قدر محتوم[1]، وهذه السلبية وهذا الضعف في الشخصية «عاقها في النهاية عن مواصلة الهروب بعد أن عاد إليها وعيها فرجعت إلى الدار مرة أخرى»[2]، وابن القاضي والد نفيسة رغم السلطة المعنوية والمادية التي أعطاها له النص إلا أن الناقد يرى فيه شخصية سلبية بمفهوم آخر «أما أبوها وهو الشخصية الثانية التي كان لها دور بارز في هذه الرواية فإنه على العكس من ابنته، شخصية إيجابية ولن عن نوع آخر، من النوع "الانتهازي"، المداور، الاناني، الفردي وهذه الشخصية بهذا المعنى تعد سلبية أيضا لأنها لا تقوم بالعمل لهدف سام نبيل أو لمصلحة الآخرين، بل كل ما يخطط له ويفعله إنما هو لمصلحته الخاصة»[3].

ولعل الفقرة التي وضعها الناقد كمدخل لدراسة رواية ريح الجنوب تبين بوضوح عن هدفه المنهجي والمتمثل في الاستفادة من الدراسات النفسية «ريح الجنوب» «تثير قضايا كثيرة تتصل بالأرض وبالمرأة وينضال الأفراد من أجل الحياة والمستقبل كما تعالج الدوافع الشخصية والتصرفات التي تحرك الإنسان وتقوده إلى مصيره ثم تعرض بجانب الشر في الإنسان وصراعه الدائم ضد رواسب الماضي ومحاولته للتفوق على نفسه ولكنه يساق إلى نهاية لا يريدها لأن الظروف أقوى منه»[4].

تعتبر الشخصية الروائية المبحث الجوهري في دراسة التحليل النفسي، إذ هي الحمولة التي يمكن للناقد من خلالها أن يتعامل مع النص من خلال تداعي هذه الشخصية أو تلك، ونظرا لأهميتها أورد لها الناقد محمد يشير بويجرة كتابا كاملا، وإن كان لم يشر في مقدمة كتابه إلى تبني منهج التحليل النفسي إلا أن هناك إشارات واضحة إلى الاستفادة من هذا المنهج، ويظهر ذلك في تعامله مع الشخصية اللامنتمية حيث صنفها إلى الشخصية الرمزية، والشخصية الهامشية والشخصية المستقلة، وهو التحديد الذي يعنينا في

---

1 – عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار العربية للكتاب، 1983م، ص: 206.

2 – المرجع نفسه، ص: 206.

3 – المرجع نفسه، ص: 207.

4 – المرجع نفسه، ص: 201.

هذا المقام حيث يرى بأن الشخصية الرمزية تحمل دلالات مختلفة إيحاءات متعددة، ومن مميزات الشخصية الهامشية الانطواء أو التقوقع حول أفكارها ومشاعرها الخاصة[1].

إذ يرى أن الشخصية الرمزية ترتبط بالروائي «إن واقع ما بعد الاستقلال فرض على الروائي الجزائري أن يعبر عن بعض ما يجيش في صدره عن طريق الشخصية الرمزية، حتى يبتعد عن محاصرة المعايير الاجتماعية والعقائدية، بسبب ما يتوفره الأسلوب الرمزي من قدرة على التعبير عن الذبذبات النفسية والخلجات العاطفية التي يحميها الرمز»[2].

أما الشخصية الهامشية فقد كانت في الرواية الجزائرية تعاني من «الانعزال الروحي والمادي وعن مجتمعها وحضارتها، وبالتالي كانت عاجزة عن التكيف مع المحيط التي كانت تتحرك فيه»[3]، أما الشخصية المستلبة فهو يرى مثلا في "أحمد بوطالب" بطل رواية "دماء ودموع" لعبد المالك مرتاض، فبعد الوقوف على مظاهر استيلاب هذه الشخصية التي حولتها إلى شخصية ضعيفة «وللزيادة في توضيح الخلفية الاجتماعية والنفسية، اللتين ساعدتا على استيلاب هذه الشخصية»[4].

إن الحديث عن الشخصية الروائية مهمة يصعب إنجازها داخل أي إطار منهجي «بالرغم من أهمية الشخصية في الأدب الروائي غير أن المشتغلين بهذا الحقل يتفقون على صعوبة تحديد واضح لمعالمها بل ظل مفهوما غامضا في نظرية الأدب قديمة كانت أم

---

1 – ينظر: بشير بويجرة محمد، الشخصية في الرواية الجزائرية (1970–1983)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص: 07. المقدمة.

2 – المرجع نفسه، ص: 102. نقلا عن: فاطمة الزهراء محمد سعيد، الرمزية في أدب نجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 1981م، ص: 19.

3 – المرجع نفسه، ص: 128.

4 – المرجع نفسه، ص: 163.

حديثة ومن أبرز عوامل غموضها استخدامها في فنون عديدة (سينما، المسرح، القصة، الشعر، وحتى الرسم والبحث) أو ما يسميه شارل بودلير بأخوة الفنون»[1].

يبقى الرمز هو المنفذ الوحيد الذي يلج منه الناقد إلى فهم النص وقراءته وفق منهج التحليل النفسي، ويعتبر الحقل الخصب والفضاء الملائم لإيحاء الرمز هو الحلم، لذا ركز عبد الحميد بورايو على الحلم في دراسته لرواية "رائحة الكلب" للروائي الجزائري جيلالي خلاص «ترد الأحلام على شكل صور متحركة تعبر عن حالات شعورية نجد في النص الأول إيراد الحلمين، حلم الاتصال بالمعشوقة، وحلم الطفولة المتمثل في صورة هروب الصبي من الأفاعي الرقطاء التي كانت تطارده، مرة أخرى نجد أنفسنا أمام مشهد اتصال وانفصال بين عنصر مذكر وعنصر مؤنث (البطل البالغ/بهية البطل الطفل/الأفعى) لاشك أن لكل من الصورتين دلالتها على ما يمور[*] في طبقة اللاوعي من رغبات جنسية معبرة عن كل من مرحلتين الطفولة والبلوغ»[2].

وهي الإستراتيجية اللفظية التي اعتمدها رشيد بوجدرة في رواية "ألف عام من الحنين"[3] «يجسد السياق الروائي علما خصوصا يتعلق بالشخصية الروائية الرئيسية، وتتمثل خصوصية الحكم في طبيعة الرؤية في حد ذاتها، التي رآها "محمد عديم اللقب" ترتبط الرؤية في المنام بالجد، تم ما تلبث أن تستمر هذه الرؤية بعد فترة زمنية معينة في شكل خيال حاتم أمامه... إن الرؤية الموضوعية تبرز التلازم القائم بين موضوع الحلم، وصورة الحلم، وذلك من منطلق التفريق بين الاثنين، حيث أن موضوع الحلم يتعلق بالحلم في حد ذاته كحالة لا شعورية تنتاب الإنسان في لحظات معنية غير محددة، وعليه فالحلم

---

1 – خالد بن شعيب، رواية ليليات امرأة آرق في ضوء التحليل النفسي، ص: 47، ينظر: عبد الوهاب رقيق، في السرد دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، ص: 126.

* – اعتقد أنه خطأ مطبعي ما يدور.

2 – عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994م، ص: 167–168.

3 – رشيد بوجدرة، ألف عام من الحنين، رواية ترجمها مزراق بقطاش.

يعلن عن صفته العامة كحالة لاشعورية، بينما تتمثل صورة الحلم في المضمون المتعلق به»[1].

إن استقراء الرمز في النصوص الروائية هو تعامل مع اللغة، إذن «فعملية التعامل مع الرمز تمر من خلال رصد التعبير الألسني ثم محاولة التعامل مع معناه، حتى نتمكن من الوقوف على طبيعة العلاقات المتداخلة التي تربط معاني الرموز داخل النص الأدبي الواحد، غير أن الإجراء المنهجي الذي يعترض كل محاولة من هذا النوع هو كثرة الرموز»[2].

غير أن هذا لا ينفي قدرة نظرية التحليل النفسي قراءة الكثير من الأعمال الخالدة بعمق وحققت نتائج مبهرة خاصة وأنها تتعامل مع اللغة محاولة الإبانة عن الجانب المظلم اللاشعوري في حياة المبدع أو رمزية الشخصية الروائية «ولعل من أجل ذلك لا ينبغي النّعي على نظرية التحلفسي على أساس أنها لا تتمتع بحق التحدث باسم الإبداع لأنها لا تملك تأويله الجمالي... فهذه النزعة مثيلها مثل اللسانيات إنما غايتها الأولى أو يجب أن تكون كذلك، هي اللغة، وإذا كان كل من الطرفين الاثنين يصطنع تقنيات خالصة له للتحليل، فذلك أمرا يعد مشروعا»[3].

ومن ثم فهما يتفقان في الوسيلة ويختلفان في الغاية «وكان طبيعيا أن تختلف الغايات بما اختلفت الوسائل والإجراءات، ذلك ولم تبلغ النزعة النقدية القائمة على أصول علم النفس (Psychocritique) ومن ثم المنهجية التي تتخذ التحلفسي (Psychanalyse) إجراء لها لتحليل الظاهرة الأدبية: ما بلغته النزعة النقدية الاجتماعية التي نالت إقبالا كبيرا لدى

---

1 – فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، ص: 235.

2 – خالد بن شعيب، رواية ليليات امرأة آرق في ضوء التحليل النفسي، ص: 47، ينظر: سيغموند فرويد، نظرية الأحلام، ترجمة جورج طرابيشي، ص: 96.

3 – عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة وصد لنظرياتها)، دار هومة 2010م، ص: 142. نقلا عن: (Andre Akoun, les formes nouvelles de la critique in la littérature de symbolisme au nouveau roman, p, 04.)

المتعاملين مع النص، وخصوصا أولئك الذين يرضون من النص بما يمنحه مضمونه وظاهره، وذلك على أساسا أن المعنى بما يرتبط به النص الأدبي من ظواهر اجتماعية معيشة أو يومية ليس كمثله يسير»[1]، غير أنه لا يمكن بأي حال من الأحوال لأن نقلل من شأن التحليل النفسي في تعامله مع الأدب والفن بصفة عامة، وإذا كان دراسة النص الروائي العربي لم يرقى إلى مستوى التنظير هذا لا ينفي مسألة الاختلاف في قيمة هذا المذهب «لم يكن النقد مستوى التنظير، هذا لا ينفي مسألة الاختلاف في قيمة هذا المذهب "لم يكن النقد العربي الحداثي على رأى واحد في مسألة النظر في إشكالية المؤلف في الثقافة النقدية العربية، وكان وراء هذا التباين مواقف فكرية وتوجهات إيديولوجية؛ وعليه ألفينا حميد لحميداني يرى أنه من الخطل أن ننظر إلى النص على أنه بنية مغلقة على نفسها، وغير مفتوحة على الإنسان المبدع صاحب النص، تطلق هذه النظرة من جهة بنيوية تكوينية لا تقصي المنظور النفسي من تصوراتها»[2].

---

1 – عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة وصد لنظرياتها)، ص: 145.

2 – أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2001–2002، ص: 166.

3.المناهج النسقية:

-البنيوية وما بعدها:

إذا كانت المناهج السياقية هي المعين الذي نهل منه الرعيل الأول من النقاد الذين حاولوا، التأسيس لحداثة نقدية والذي حدده شايف عكاشة في تأثير كل من "تين" و"لوسين" و"سانت بيف"... وغيرهم مما ارجعوا النص إلى سلطة خارجية وقد ظهر ذلك في أعمال الرواد "طه حسين" "أحمد امين" جماعة الديوان[1]، وقد حاول أن يرجع سبب العجز في هذه القراءة إلى افتقارها إلى قاعدة فلسفية ثابتة[2].

غير أن الفكر النقدي فيما أعتقد وجد نفسه أمام تحول فرضه التطور المعرفي نظرا لطبيعة الاستهلاك المعرفي الذي يؤمن بالتغير والتجريب والتطور، فالفكر الإنساني في طبيعته مضطرب، سريع التغيير على الدوام، حيث ببني النظرية الفلسفية-المعرفية- في الغالب على أنقاض نظرية معرفية أخرى سرعان ما تصبح ممجوجة مستهلكة مملة، وسرعان ما ينقلب الداعين إليها إلى أول الرافضين لها، وهو حال البنيوية باعتبارها امتداد معرفي لم ينشأ من فراغ، لأنّ الفراغ عدم، والعقل لا يؤمن بالعدم كون لكل لاحق سابق، كان سببا في وجوده، فالبنيوية مثلا «لم تنشأ إلا على أنقاض واقع نقدي متهوي، قاصر الرؤية رتيب المنهج، مزعج الأحكام، غير بريء الموقف، غير حادي السلوك، غير منصف في الاستنتاج، قائم على تقصي سقطات المؤلف والكيل له...ولعل أقصى ما بلغه النقد التقليدي من رقي هو النظرية الثلاثية التأثر، الاستعمارية الهوى، غير علمية

---

1 – ينظر: أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، دار الغرب للنشر والتوزيع، الطبعة، 2001م، ص: 109. نقلا عن: شايق عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر، مصر، ص: 21.

ينظر: أيضا: شاكر عبد الحميد التفضيل الجمالي، دراسة سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس، 2001م، ص: 129.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص: 109.

النزعة (ولو أنها في سر بالها الظاهرة تكاد تخدع بما توحيه من علمانية في تركيبها) التي كان روج لهاتين والمتمثلة في تأثير المعرف وتأثير الوسط وتأثير الزمن في الإبداع»[1].

غير أن المتتبع للحركة النقدية يلحظ أن استهلاك المناهج النقدية السياقية لمقولاتها الفلسفية هو الذي مهد للمقولات فلسفية أرست دعائم المناهج النسقية ذلك أن «ثنائية الداخل والخارج في أدبيات الثقافة النقدية الجديدة أحد تجليات الثنائية الأم السياق والنسق وفي الواقع فهي ليست سوى تنويع لجدل فكري قائم بين الفلسفة التقليدية التي أقامت صرحها على ركائز النزعة الإنسانية فكان لهيجل (1770–1831) (A.wfried riwh heyel) وماركس (1818–1883) (Karl Marx)، ومن تلاهما الأثر الواضح في ربط بناء المعنى بالسياق وبين الفلسفة الجديدة التي انحازت إلى فكر التحليل المعاصر، ولاسيما في نقده للإرث الميتافيزيقي، كما أسهمت في ذلك فلسفات نيشته وهيدجر، ثم برزت اللسانيات البنيوية، التي طعمت الفكر البنيوي بمقولة النسق وقضت على أسطورة وجود المعنى كبناء يحيل على الذات والعالم»[2].

وإذا حاولنا أن ندلل على ما ذهبنا إليه من ارتباط بين سابق وللاحق في الفكر المعرفي الإنساني، فإنّ الماركسية وما اعتورها من تطور فلسفي وإجراء نقدي خير دليل على هذا التحول المنتج للأدوات الإجرائية في تعاقبها الزمني، حيث «ترى الماركسية في الأدب انعكاسا (Reflection) للواقع شاء ذلك الأديب أم أبى أما غاية الأدب عندهم فهي التحريض والتماس التغيير لتحقيق النمط الاشتراكي، والانخراط في معركة الصراع الطبقي وقد تم تحديد المفهوم المركسي للأدب عند جورج لوكاتش (Lukaus) من بعده لوسيان غولدمان (Goldman) فقد ذهب الأول إلى أن الواقعية الحقة هي التي لا تكتفي بتصوير الواقع، وإنما تسعى إلى تغييره بتصويرها للقوى الكامنة فيه المهيأة إلى النجاح

---

1 – شاكر عبد الحميد التفضيل الجمالي، دراسة سيكولوجية التذوق الفني، ص: 108. يلخص المؤلف رأي مرتاض في البنيوية.

2 – أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، ص: 178.

في تطويره، أي أن الواقعية هي الارتباط بجدلية التاريخ... أما غولدمان فقد مزج بين البنيوية عند كل من جان بياجيه وكلود ليفي شتراو والمادية التاريخية عند الماركسيين موضحا ذلك في أكثر من دراسة في مقدمتها كتابة «الإله الخفي ونحو علم اجتماع للرواية»[1].

لذلك كان التحول العام نحو البحث عن جدة في الممارسة النقدية لأن المشتغلين بهذا الحقل أدركوا تمام الإدراك أنه لابد من البحث عن أسلوب جديد يبعث روح الممارسة النقدية ويبتعد بها عن الرتابة أو الموت المفاجئ، لذا ظهر مصطلح النقد الجديد (New critiasm) لأول مرة عام 1999، عندما أطلق جون سينجارن على كتابه النقدي الصادر ذلك العام عنوان (the new critiasm) واستعمل جون كروانسوم (Ransom) هذا التعبير عنوانا لكتابه الصادر في العام 1941 وما بين التاريخين أطلقت على هذه الحركة النقدية أسماء عدة منها النقد التحليلي والنقد الشكلي، النقد التشريحي، وأطلق على أعلام هذه الحركة اسم النقاد الجدد ومن هؤلاء إضافة لمن ذكرنا كليث بروكس (Breaks) وألن تيت (Tate) وبلاكمو (Blackmur) وبيرك (Bruke) ديتشس (Daiches) وكان ومزات (Wimsait) وستيفن بشدر (Sponder) وإدموند ولسون (Wilson) والذي يجمع هذا العدد الكبير من النقاد أنهم جميعا رفضوا تدخل العلوم الإنسانية من تاريخية واجتماعية ونفسية وفلسفية في دراسة الأدب، وذلك أن هذه العلوم جميعا تهتم بما يقوله العمل الأدبي نفسه أي بالشكل والأسلوب[2].

أما لوسيان غولدمان فقد عمد إلى تدعيم النظرة الماركسية التي تتبنى النظرة المادية والتاريخية بالبنيوية (Structuralism) التي شاعت في الدراسات الانتروبولوجية عند كل

---

1 – إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان الأردن، الطبعة الأولى، 2003م، نقلا عن: فريفل جون (1970)، الأدب والفن في ضوء الواقعية، تر: محمد مفيد الشوباشي، دار الفكر العربي، مصر، وخليل إبراهيم 1985م، غولدمان، وتحليل الأدب، أفكار، وزارة الثقافة، عمان، ع79، ص: 36–46.

2 – إبراهيم محمود جليل، النقد الأدبي من المحاكاة إلى التقليد، ص: 88.

من جان بياجيه وشنراوس، وقد بدأ تأثر غولدمان بجورج لوكاتش واضحا فإذا كان لوكاتش قد أبان عن خلفياته الفلسفية في كتاب الرواية التاريخية فإن غولدمان قد لخص أهم كتاب له على الإطلاق فواجهاته المنهجية وهو كتاب سوسيولوجيا الرواية أي علم اجتماع الرواية[1].

وبهذا تكون السوسيولوجيا أرست دعائم نظرية مناوئة للبنيوية، فأسهمت بذلك في إثراء الحوار النقدي «خاصة لما عوضت الانعكاس بنظرية التماثل البنيوي، حيث تكون العلاقة بالشكل الروائي والواقع عوض المضمون الأدبي والواقع هذا لتعويض أو التجاوز اعتبره لوسيان غولدمان مسلمة بديهية بالنسبة للمادية الجدلية كمنهجية قابلة للتجاوز عنها قال كل سوسيولوجيا للفكر تقبل بوجود تأثير الحياة الاجتماعية على الإبداع الأدبي، لذلك تغدو البنيوية التكوينية تركيبة منهجية جديدة تزاوج بين الاجتماعية والبنيوية في محاولة لإنقاذهما «بالإفادة من أفضل ما فيها من مبادئ (التأصيل المضموني في الثانية ، والتأصيل الشكلي في الأولى) تم تأسيس نظرية نقدية على أنقاض من ذلك» وفتح المقاربة السوسيولوجية على فضاءات أخرى أكثر غنى وفاعلية...الذي يتخذه المنطوق الروائي على مستوى الشكل في علاقته بالمادة الاجتماعية الخارج نصية[2].

ومن خلال هذا التداخل النظري الذي اتسم بالتعددية إلى درجة أن البعض اعتقد بأن البنيوية تيار جديد في النقد الحديث «اخترعه دوسوسير فيما اخترع والحق أن سوسير لم يستخدم هذه الكلمة وإنما استخدم عوضا عنها كلمة نظام (System)ويؤكد شتراوس في محاضراته الأسطورة والمعنى، أن الاعتقاد شيء جديد تماما وثوري أو انقلابي اعتقد رائق، فهي ليس جديدة لا في مجال الإنسانيات ولا في غيرها فبإمكاننا تتبع هذا التيار

---

1 – ينظر: إبراهيم محمود جليل، النقد الأدبي من المحاكاة إلى التقليد، نقلا عن: غولدمان وتحليل الأدب، مجلة أفكار وزارة الثقافة، عمان، 79، 1985م، ص: 36–44.

2 – جمال بوسلهام، الحداثة وآليات التجديد والتجريب في الخطاب الروائي الجزائري "حاشية الظلال"واسيني الأعرج، أنموذجا، ص: 65. نقلا عن: غولدمان لوسيان، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر: محمد برادة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط02، 1986م، ص: 13. ومرتاض عبد الملك تحليل الخطاب السردي، ص: 08.

التفكيري منذ عصر النهضة إلى القرن التاسع عشر... وحتى يومنا هذا وما تسميه بنيوية في مجال اللغويات أو الأنتروبولوجيا أو ما شابه ذلك ليس أكثر من تقليد خافت ساخب لما استخدمته العلوم الطبيعية شديدة الدقة منذ زمن غير قريب وما تفعله البنيوية هو الاقتراب من الظواهر المعقدة في اللغات والانتروبولوجيا دراسة ما فيها من علاقات مبنية على الاختلاف أو الائتلاف لإدراك النسق الأصيل الذي تصنعه هذه العلاقات كذلك يشير إميل بنفست إلى صلة هذا المفهوم بما ذكره دوسوسير قائلا: إن سوسير لم يستعمل أبدا كلمة "بنية" إذ المفهوم الجوهري في نظره هو مفهوم النسق أو النظام (System)»[1].

ومن هنا حرص رولان بارت (Barth) على ربط البنيوية بالنسق أي علاقة النموذج اللغوي بسياقته الثقافية «إن البنيوية بمعناها الدقيق والحرفي، نقل النموذج اللغوي إلى حقول ثقافية أخرى»[2].

وقد رأى جوناتان كيلر (Culler) أن هذه الفكرة تتأسس حول مبدأين أساسيين: الأول اعتبار الظواهر الاجتماعية الثقافية أحدث ذات معنى وليست موضوعات مجددة، وبالتالي فهي إشارات وعلامات، ترتبط هذه الظواهر بمجموعة من العلاقات تنتظم وفق أنساق هي التي تجعلها أبنية يحددها المعنى، لذا قامت دراسة اللغة بنيويا على تصنيف العمليات النحوية[3].

أما التصور العربي لمفهوم البنية، لم يكن على درجة كبير من التوافق والانسجام بين النقاد العرب، رغم المحاولات المتكررة لمحاولة ضبط تصور واضح المعالم «لقد تباين استعمال مفهوم البنية في الثقافة النقدية العربية، ولم تكن أدبياتها على درجة واحدة

---

1 – إبراهيم محمد خليل، النقد الأدبي من المحاكاة إلى التقليد، ص: 92. نقلا عن: شتراوس، الأسطورة والمعنى، ترجمة شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986م، ص: 28. ونقلا عن: إميل بنفست، البنيوية في اللسانيات، تعريب: ضون مبارك، مجلة دراسات أدبية لسانية المغرب، ط02، 1986م، ص: 21.

2 – المرجع نفسه، ص: 92. نقلا عن: عبد الله وآخرون، معرفة الآخر المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990م، ص: 41.

3 – ينظر: المرجع نفسه، ص: 92.

من الانسجام والتناسق في اصطناع هذه المقولة، على الرغم من شيوعها في معجم الخطاب النقدي، إلا أنها كانت تستخدم بكيفية مجانية لا يعهد بها تصور نظري متين، وإلمام متبصر بخلفياتها المعرفية، وإلا كيف تفسر أن أغلب المقاربات البنيوية لم تتوقف طويلا عند مصطلح البنية، لكي تقدم تصورها لهذه المقولة التي يراد بها أن تكون أداة إجرائية في أثناء الممارسة النقدية»[1]، ويرجع سبب ذلك إلى عدم وجود مرتكزات نظرية في فهم مدلول النسق «فلما تصدى التفكير العربي إلى الأبعاد النظرية لإشكالية النسق؛ وبهذا لم يجد الوعي النقدي العربي مرتكزا معرفيا واضحا يمكن الاستناد عليه في النسق وإدراك مكوناته»[2]، فقد أطلق جميل صليبا على النسق (Systeme) مذهب رغم تحديد تصور واضح له، إذ عده جملة من الآراء والنظريات الفلسفية يحكمها ارتباط منطقي يمتن وحدتها العضوية[3]، وهو التداخل الذي حدث في محاولة تحديد مصطلح البنية والشكل «إذا كان صلاح فضل يميز بين البنية والشكل، فإنهما يترادفان لدى لطفي اليوسفي وذلك في قوله 'أننا سوف نستعمل مصطلح البنية أو الشكل' وينفي أن يكون هذا المصطلح يعني مفهوم المبنى الخارجي»[4].

على الرغم من وضوح التصور الصوري للمفهوم العربي للبنية وحرص رواد هذه المدرسة على محاولة إرساء علم للأدب يهتم باكتشاف أدبية الأدب دون البحث عن البعد الذاتي أو القيم المرجعية التي يستند عليها الخطاب الأدبي، بل إبعاد التأثير الأدبي الحضاري عن مجال الاستفراد[5]، غير أن الواضح من خلال المرونة النقدية العربية أنها لم تتقيد بالتصور الصوري للبنيوية، ذلك لأنها انتقلت من البنية إلى الدلالة «إن المقاربات البنيوية العربي لم تتصرف إلى البنيوية الصورية، ولم تبق أسيرة مفاهيم اللسانيات البنيوية

---

1 – أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2002/2001، ص: 225.

2 – المرجع نفسه، ص: 69.

3 – ينظر: المرجع نفسه، ص: 69.

4 – المرجع نفسه، ص: 226–227. لطفي اليوسفي في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، 1985،

5 – ينظر: المرجع نفسه، ص: 42.

واصطلاحاتها، وإنما أضفت عليها طابع المرونة، واستعملتها استعمالا يكاد يكون مغايرا لأصولها الأولى، ولكنها كانت متفقة على ضرورة قراءة النص الشعري قراءة داخلية، وإن اختلفت في فهم الداخل والخارج»[1]، وهي في رحلتها التنظيرية لمحاولة إرساء هذه الممارسة النقدية اتخذت من النقد الغربي مرجعية تقعيدية لها فظهرت في مدارس ثلاث "شكلانية، بنيوية توليدية، بنيوية أسلوبية، وما يجمعها على صعيد واحد هجومها الشرس على المناهج التقليدية، ومحاولة طي صفحة الماضي النقدي لتطرح نفسها بديلا حاسما مسلحا بالعلمية والموضوعية، هدفه الأساسي وصف الأثر الأدبي، والكشف عن مكوناته من خلال أنين، آن تحليل ينحو المنهج اللغوي، وآن تركيبي يسعى إلى إعادة بناء الأثر من خلال نص جديد يكون بمثابة القراءة الناقدة الملتزمة العلمانية"[2].

ولو حاولنا أن نمثل ذلك بوضوح يجب أن نستقرئ ملامح التجربة النقدية فإننا سنتفق على من تمثلها بوضوح في كتابه الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية[3]، «الذي يعد بلاشك نتاج تفاعله مع طروحات الفكر النقدي البنيوية يبين مدى امتثال واستجابة الغذامي لهذا الفكر، فالمؤلف يعلن عن قطيعة مع الدراسات الكلاسيكية التي تقف عند وصف العمل الأدبي فقط، دون الكشف عن هويته، ومن ثمة قطيعة مع النقد العربي- التراث النقدي العربي- من جهة أخرى وقطيعة أخرى مع المناهج السياقية من جانب آخر، فهو بذلك يحول النظر إلى نظام النص وبنيته، ويفضح انبهاره بالطرح البنيوي الغربي يقول الغذامي ولذلك احترت أمام نفسي وأمام موضوعي، ورحت أبحث عن نموذج استظل بظله... كي لا أجتر أعشاب الأمس، فوجدت نفسي»[4].

---

1 – أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، ص: 229.

2 – حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز في النقد الأدبي، دراسة في المناهج، منشورات دار الأديب، 2007م، ص: 171.

3 – عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985.

4 – حفناوي رشيد بعلي، الحداثة وما بعد الحداثة، دروب للنشر والتوزيع عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 2011، ص: 197، نقلا عن: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 07.

ولعل الإجماع الحاصل حول تحول النقد الأدبي يظهر بجلاء اتفاق النقاد حول المنعرج الذي حققته البنيوية في الممارسة النقدية، وهي كما صار جليا تداخل المناهج الحداثية لتكون البنيوية هي الأرضية التي انطلق منها تحديث المسار لنقدي لتكون بذلك جامعة لكل المناهج الحداثية هو الذي دفع بي إلى جمع كل هذه المناهج حول عنوان جامع ألا وهو البنيوية وما بعدها «لأن البنيوية ذاتها لم تكن منهجا صاخبا، لاشتراكها بالموروث الشكلاني واللساني، وبامتدادها إلى مناهج أخرى جاورتها، أو انبثقت عنها في منهجيات جديدة مثل سوسيولوجيا الأدب أو علامية الأدب أو شعرية السرد أو التفكيكية أو النقد الموضوعي وغيرها، ظهرت كتب كثيرة مترجمة ومؤلفة عن البنيوية»[1].

ويبقى الملمح الهام لهذا التوجه في مقاربة النص الأدبي غير ثابت القواعد، بل هو شكل قابل للتمدد لا ينتظم وفق مسارات محددة «بل هي أشبه بطفرة عمقها مجموعة مفكرين ونقاد، وحاولوا جهدهم أن تكون بمنأى عما التصق به من نظرة "الموضة" فتلوثت بجهودهم الفكرية لاسيما رولان بارت وكلود ليفي شتراوس وميشل فوكو وجاك لاكان، وجاك دريدا، فصار ثمة بنيويات مالت إلى مبادئ معرفية منهجية أخرى مثل البنيوية الإرناسية عند شتراوس والبنيوية الدلالية عند بارت (في بعض أعماله) والبنيوية التفكيكية عند فوكو ولاكان ودريدا ولا يخفى أن غالبية هؤلاء البنيويين باستثناء بارت لا يسعدهم أن ينضووا تحت لواء اتجاه يحد من تفكيرهم، غير أن الأساسي في البنيوية منهجا تقديا»[2]، هو عنايتها بالشكل بالبنية وبالتحليل اللغوي للنص، وبنظام العلامات وبنظام العلامات الكلي[3].

---

1 – عبد الله أبو هيف، النقد العربي الحديث في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م، ص: 209.

2 – ينظر: ما كتبه جان ستروك في مقدمته لكتاب "البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا"، لسلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1996، ص: 09.

3 – عبد الله أبو هيف، النقد العربي الحديث في القصة والرواية والسرد، ص: 246–247.

ولعل انتقال الممارسة النقدية من ترتيبها الأم إلى تربة الثقافة العربية كانت مغامرة من نوع آخر خاصة وأن الممارسة الأيديولوجية للأدب كانت قد تمكنت عند الكثيرين إلى درجة العقيدة، فإنّ الإيمان المطلق بجدوى هذه الممارسة وقف عائقا أمام فهم الممارسة البنيوية أو دفع بالبعض إلى تحويرها وفق ما يخدم التبشير العقائدي الذي طغى على الممارسة النقدية في التجربة العربية ردحا من الزمن، فلم تكن «نقية في ممارستها لدى النقاد والباحثين العرب أيضا ولربما انطبعت هذه الممارسة بالتزامات هؤلاء النقاد والباحثين أنفسهم في ظل غلبة الاتجاه الواقعي بالدرجة الأولى مما دفع الكثيرين إلى تكييف مناهجهم "البنيوية" أو تعديلها كما هو الحال مع يمنى العيد (لبنان) ومحمود أمين العالم (مصر) ونبيل سليمان (سورية) ممن كانت لهم ممارسة نقدية أيديولوجية صريحة، هي الواقعية الاشتراكية والماركسية في مظاهرها الأكثر تشبثا بالنمذجة والانعكاس والتحزّب والتماهي بين عقيدة المؤلف والمنظور السردي أو وجهة النظر»[1].

بينما نفق على إسهامات البعض الآخر ممن حاولوا تمثل المنهج البنيوي والابتعاد عن إقحام التصور الأيديولوجي «ولكننا نقع على استخدام أبسط وبتميز أقل لمعطيات المنهج البنيوي لدى نقاد كثيرين مثل عدنان خالد عبد الله (العراق) في كتابه "النقد التطبيقي التحليلي" 1986، ومحمد نديم حشفة (سورية) في كتابه "جدلية الإبداع الأدبي- دراسة بنيوية في قصص عبد السلام العجيلي" 1990، وعبد الحميد بورايو (الجزائر) في كتابه "منطق السرد-دراسات في القصة الجزائري الحديثة" 1994»[2].

ولعل اللافت للانتباه في تطبيقات البنيوية في المتون النقدية العربية، هو طغيان بنيوية غولدمان التي تؤكد على حتمية العلاقة بين شكل البنية الأدبية والتكوين المعرفي لشريحة الكاتب الاجتماعية «إنّ هذا الاتجاه من البنيوية أكثر الاتجاهات شيوعا في النقد

---

1 – عبد الله أبو هيف، النقد العربي الحديث في القصة والرواية والسرد، ص: 247.

2 – المرجع نفسه، ص: 247.

العربي ومن النقاد العربي السائرين على خطاه محمد بنيس، ومحمد برادة، ويمنى العيد»[1].

وقبل أن تصل المدونة النقدية إلى النضج والاكتمال، فقد كانت على اتصال مباشر خلال فترة الستينات بالحركة النقدية البنيوية عن طريق الترجمة ثم وصلت مع بداية السبعينات إلى عهد جديد وثقافة جديدة في التعامل مع النص الأدبي، بينما تأخر ظهور المناهج النسقية في الجزائر إلى بداية الثمانينيات[2]، ما اصطلح على تسميته بالاتجاه البنيوي، أو باختصار "البنيوية" التي عظم شأنها، وبدأت تبسط أجنحتها على مختلف العلوم الإنسانية إلى حد شكلت معه "موضة" العصر لدى البعض في منتصف الستينيات والسبعينيات (وحتى الثمانينيات في الوطن العربي)[3].

ومن رواد هذا المنهج في الجزائر عد الملك مرتاض في كتابه "النص الأدبي من أين؟ وإلى أين"[4]، الصادر سنة 1983، فمن خلال عنوان الكتاب يبين عن توجه في التعامل مع النص الأدبي إذ التساؤل مشروع وهو جوهر البحث في ماهية الأشياء لتعيد بناء المعرفة، من خلال التساؤل الذي يحمل الدهشة ويقوض اليقين المطلق للوصول إلى معرفة جديدة كنا نجهلها، ولعل التساؤل لم ينشأ من فراغ في ذهن الناقد كونه تعامل مع المنهج البنيوي من خلال كتابين وهما "الأمثال الشعبية الجزائرية" حيث يعتبر هذا الأخير أقدمها فقد صدر سنة 1979.

كما يعتبر عبد الحميد بورايو ممن ساهم بصورة واضحة في إرساء تقاليد نقدية تتبنى البنيوية منهجا قرائيا من خلال كتابه "القصص الشعبي في منطقة بسكرة–دراسة

---

1 – إبراهيم خليل، النقد الأدبي من المحاكاة إلى التقليد، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط01، 2003، ص: 104.

2 – ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور، ط03، 2010، ص: 72–73.

3 – إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، 1999م، ص: 03.

4 – عبد الملك مرتاض، النقد الأدبي من أين وإلى أين...،

ميدانية" 1986[1]، وهو أيضا وعي تبلور من خلال ممارسات نقدية سابقة من خلال ما قدمه من مفاهيم نظرية وتطبيقية في كتابه "منطق السرد"، "دراسات في القصة الجزائرية الحديثة" 1994، «أن ما يمكن أن يميز الدراسة الأدبية عن مختلف أنواع الدراسات الأخرى، ويكفل لها استقلاليتها هو كونها تتخذ من أدبية الأدب موضوعا لها، وهو ما نبه إليه الشكلانيون الروس، وأصبح من المسلمات التي تنطلق منها البحوث الأدبية، إن الخاصية التي تجعل النص الأدبي يختلف عن النصوص الأخرى، لأنه من طبيعة مختلفة، هي الجانب الذي يجب أن تهتم به الدراسة الأدبية»[2]. كما تعتبر محاولة محمد ساري في كتابه "البحث عن النقد الأدبي الجديد" 1984 من أهم المحاولات التي اهتمت بالجانب التنظيري، حتى وإن اعتقد البعض إخفاقها في الجانب التطبيقي[3]، إلا أن القيمة الأدبية التي يمكن أن تحسب لهذا الكتاب هي وضوح التصور النظري لمفهوم البنيوية التكوينية، حيث خصص كتابه «للنقد البنيوي التكويني وتطبيقاته، فجعل الباب الأول لنظرية النقد عند لوكاتش وغولدمان؛ عرض فيه (نظرية الرواية عند لوكاتش) ممهدا لها بلمحة سريعة عن حياة لوكاتش»[4].

وبهذه المحاولات الرائدة يكون قد فتح الباب أمام الحركة النقدية في الجزائر في أن تيمم وجهتها نحو الاستفادة الجادة من المناهج النسقية خاصة في البحوث الأكاديمية (ماجستير، دكتوراه) وهو جهد ظل بعيدا عن متناول القارئ والباحث على حد سواء لأسباب متعددة[5].

---

1 – عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م، ص: 05.

2 – عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، 1994م، ص: 03.

3 – ينظر: محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م، ص: 262.

4 – المرجع نفسه، ص: 257.

5 – لعل أهمها عدم الاهتمام بهذا الجهد وذلك بتركه على رفوف مكتبات الجامعات دون طبع.

ولعل تجربة نور الدين السد في كتابه "الأسلوبية وتحليل الخطاب: دراسة في النقد العربي الحديث، الأسلوبية والأسلوب" الصادر سنة 1997، صورة واضحة لوعي الناقد بالممارسة النقدية وفق التوجه الحداثي كما تنم عن وضوح الرؤيا في التعامل مع المفاهيم النظرية وتبسيطها حتى تصبح طيّعة في يد المهتمين بحقل المعرفة النقدية وهو جهد اختصر الكثير من العناء في محاولة الفهم لتوجه المدرسة الأسلوبية، إنها في تعاملها مع الخطاب الأدبي فهي «الوجه الجمالي للألسنية، إنها تبحث في الخصائص التعبيرية والشعرية التي يتوسلها الخطاب الأدبي، وترتدي طابعا علميا تقريريا في وصفها للوقائع وتضييقها بشكل موضوعي ومنهجي»[1]، من خلال التعامل مع اللغة من خلال مساراتها الثلاث الأسلوبية التعبيرية، الأسلوبية التكوينية أو الفردية، والأسلوبية البنيوية[2].

ومن خلال تبني هذا المنهج في القراءة نخرج من الاهتمام باللغة إلى محاولة فهم اللغة أي من المقولات المجردة إلى إدراك المعنى والقدرة على التأويل «تعني الأسلوبية بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة، وتسعى إلى تحديد الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية، وهنا تطرح الأسلوبية تساؤلا علميا عن الذي يجعل الخطاب الأدبي الفن المزدوج الوظيفة والغاية، ويؤدي ما يؤديه الكلام عادة، وهو إبلاغ الرسالة الدلالية ويسلط مع ذلك على المتقبل تأثيرا ضاغطا به ينفعل للرسالة المبلغة انفعالا ما»[3].

ونكون بذلك قد خرجنا من بنية النص ونظامه اللغوي إلى طرف آخر ظل إلى وقت قريب مغيبا في العملية الإبلاغية وفي صنع أدبية النص، فالخطاب الأدبي «في نظر

---

1 – يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص: 88. نقلا عن: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج01، ص: 16.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص: 88. نقلا عن: عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1880، ص: 140. ومحمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، ص: 77.

3 – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوبية والأسلوب)، الجزء الأول، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص: 13.

علماء الأسلوب مكتنز صامت، يكتسب معناه من قارئه، ومن تجربته الخاصة من اللغة باعتبار أن لكل شخص من المجموعة اللغوية الواحدة علاقة ببعض جوانب اللغة تختلف عن الشخص الآخر»[1]، ومن هنا تظهر إسهامات نور الدين السد في مد الجسور بين الفكر البنيوي وماهية الدراسة الأسلوبية ويكون بهذا قد وسع من مجالات التحليل البنيوي «إن ظهور علم الأسلوب يمكن أن يساعد أكثر من أية ظاهرة جديدة أخرى على رأب الصدع الذي يوجد في الوقت الحاضر بين الدراسات اللغوية والدراسات الأدبية سواء في التعليم أم البحث، وجدير بالملاحظة أن هذا الوضع لم يعرف إلا في العلوم الإنسانية الحديثة، أما الآداب القديمة فقد سلمت منه وبفضل علم الأسلوب يمكن أن تستعاد الوحدة الأساسية في المادة على مستوى تركيبي أعلى، وهو مستوى "النقد الكلي" الذي يهدف إلى دراسة شاملة متكاملة، من كافة النواحي، بنية العمل الأدبي وتأثيره»[2].

ولعل هذا التجاذب المعرفي في أصوله الغربية وامتداده الغربي هو في حقيقة الأمر بحث عن الماهية، ماهية الأدب وهي جهود تحاول أن تؤسس في كل مرة إلى لغة واصفة للأدب، باعتباره نتاج إنساني مدهش لذلك انتقل تحديد المعنى من البحث عن الوظيفة إلى تحديد الماهية.

«إنّ التعاريف التي تقدمها الثقافة العربية والغربية للأدب تعتمد على تعريف وظيفي، أي على ما يقوم به، وليس اعتمادا على طبيعة الماهية "البنيوية"»[3].

وإذا كان الخطاب الشعري قد نال حظا وافرا من اهتمام النقاد وأمكنهم ذلك من ضبط القوانين التي تحكمه والتي من خلالها يتمايز عن غيره من الخطابات «فإن الخطاب

---

1 – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: 226. نقلا عن: حمادي صمود، المناهج اللغوية، مجلة الجامعة التونسية، ص: 234.

2 – المرجع نفسه، ص: 157. نقلا عن: شكري محمد عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم، الرياض، السعودية، ط01، 1985، ص: 121 «ستيفين أولمان، اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، ترجمة شكري محمد عياد ضمن كتاب "اتجاهات البحث الأسلوبي"، والمقال من كتاب أولمان (Langage and style)، ط01، أكسفورد، ص: 131».

3 – أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، طبعة 1987، ص: 22.

السردي على عكس الخطاب الشعري مثلا الذي عرفت قوانينه وقواعده منذ مدة طويلة لم يعرف أية دراسة جدية تهدف إلى الكشف عن أسلوب بنائه، وعن نمط اشتغاله إلا في فترة متأخرة...ويعود الفضل في ذلك إلى الباحث السوفياتي فلاديمير بروب (V.Propt) الذي سيخضع الخطاب السردي (الحكاية العجيبة) لأول مرة لدراسة لا تقف عند حدود تعيين مواضعه أو تضييق وحداته المضموني، بل تهدف إلى مساءلة النص في ذاته ولذاته من خلال بنيته الشكلية، ومن ثم فإنها تحاول الكشف عن الخصائص التي تميزه عن غيره من الخطابات»[1].

ولعل هذا الدافع كان وراء مسعى عبد الحميد بورايو في محاولة تقريب منطلقات ممارسة السيميائية السردية من الحقل النقدي في الجزائر من خلال مؤلفه الكشف عن المعنى في النص السردي النظرية السيميائية، وهو كتاب من الحجم المتوسط تضمن مائتين صفحة «يضم هذا الكتاب مجموعة من المقالات والدراسات المترجمة عن اللغة الفرنسية، تشترك جميعا في كونها تعالج الخطاب السردي من أوجه مختلفة ووفق مقاربات منهجية متعددة يجمع ما بينها العناية الكبيرة بالبنية السردية التي تستمد وسائلها المنهجية من البنيوية والسيميائية»[2].

وقد وضح هدفه من وراء هذا الجهد من خلال مقدمة كتابه «تهدف من خلال نشر هذه الترجمات إلى تقديم مساهمة قد تسمح بتوضيح المفاهيم المنهجية التي حكمت تطور الدراسة الأدبية في المحيط الجامعي الجزائري خلال الربع الأخير من القرن الماضي، والتي نهدت إلى تطور الدراسات السردية في العشرية الأولى من القرن الماضي»[3].

---

1 – سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، المغرب، ط01، 1994م، ص: 10.

2 – عبد الحميد بورايو، الكشف عن المعنى في النص السردي، النظرية السيميائية السردية، دار السبيل للنشر والتوزيع، 2008، مقدمة الكتاب.

3 – المرجع نفسه، مقدمة الكتاب.

وحتى لا يكون الجهد تكديسا لمعرفة نظرية جعل مرماه «تقديم دراسات نموذجية لمواد من التراث الشعبي العربي والعالمي من قبل مختصين مسلحين بوسائل منهجية حديثة لعلها تكون حافزا لطلبتنا وباحثينا على خوض الدرس المعمق لمواد التراث الشعبي الجزائري، بالاستفادة من مناهج التحليل البنيوية والسيميائية»[1]، وهي الفكرة التي كرسها في الكتاب الثاني الكشف عن المعنى في النص السردي، السرديات التطبيقية وهو كتاب متوسط الحجم يقع في مائتين وتسعة وثلاثين صفحة يمثل الجزء التطبيقي من المشروع، تضمنت إلى جانب نصوص أجنبية نصوص من كتاب ألف ليلة وليلة، ونص تطبيقيا للروائي الجزائري محمد ديب[2].

وتكون الحركة النقدية في ممارستها الحداثية قد رأبت الصدع وقلصت الهوة بين الشعر والنثر، ليصبح المتن السردي قابلا للاحتكام إلى ضوابط وقواعد ينتظم وفقها، وحظيت الأشكال السردية «بكثير من العناية والاهتمام الشيء الذي جعلها تحتل مكان الصدارة داخل ميدان أصبح منذ فترة قصيرة من أغنى الميادين داخل العلوم الإنسانية السيميولوجيا، بل يمكن القول أن السيميولوجيا جربت أولى أدواتها المستمدة أساسا من اللسانيات»[3]، ولعل تجربة عبد الرحمن حاج صالح اللساني الجزائري تجربة رائدة من خلال «ما يطرحه من قضايا لها أهميتها في امتلاكه ثقافة لسانية حديثة واطلاعه على التراث العربي، ومن هنا كان أحد أهم لساني العصر الحديث في العالم العربي، فهو من الباحثين العرب الذين استطاعوا أن يؤسسوا خلفية ثقافية متينة في التراث اللغوي

---

1 – عبد الحميد بورايو، الكشف عن المعنى في النص السردي، النظرية السيميائية السردية، مقدمة الكتاب.

2 – ينظر: كراد شاوش يلس، من الفلكلور إلى الكتابة، إشكالية تحول (محمد ديب نموذجا)، الكشف عن المعنى في النص السرديات التطبيقية، دار السبيل، 2008م، ص: 13 إلى 31.

3 – سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، ص: 09.

العربي»[1]، خاصة في كتابين وهما «بحوث ودراسات في اللسانيات العربية موفم للنشر الجزائر 2007، وكتاب بحوث ودراسات في علوم اللسان موفم للنشر، 2006»[2].

يمكننا أن نقول بأن الخطاب السيميائي في المغرب عموما وفي الجزائرعلى وجه الخصوص بأنه تخطى عتبة الإكتشاف والنقل إلى أفق الممارسة الواعية فلم يبق «في حدود التمارين التعليمية، لقد تخطى ذلك إلى استيعاب كامل للمفاهيم وغربلة الأسئلة التي يطرحها النص الأدبي، وإذا حاولنا أن نحدد هذه الأسئلة التي يطرحها الخطاب السيميائي في المغرب، يمكن أن نوجزها فيما يلي: هل توجد مقاربات مختلفة حسب تنوع الأعمال الأدبية؟ هل هناك تأويلات مختلفة للعمل الأدبي الواحد؟ هل يمكننا أن نبحث عن خطاب نقدي موحد»[3]، وأعتقد أن هذه الأسئلة وما شابهها كان الدافع الأساس الذي حفز الباحثين الأكاديميين في الجامعات إلى إنشاء مجلات ومن أهمها "مجلة الحداثة ودراسات جزائرية، جامعة وهران" «يضاف إلى هذه المجلة مجلة الآداب التي تصدرها كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية قسنطينة، مجلة اللغة والأدب يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر»[4].

كانت هذه المجلات المساحة الورقية التي عكست اهتمام الباحث الجزائري وحرصه على بعث الحركة النقدية والتأصيل لها دون أن نغفل دور «مجلة مواقف (اللبنانية) فصول (المصرية) الثقافة الأجنبية (العراقية) علامات في النقد (السعودية) مجلة السيميائية والنص

1 – عيسى موني، بيبليوغرافيا، قراءة في أول مؤشرات المحاورة ومداخل السياقات المعرفية اللسانية، دار العلوم للنشر والتوزيع، 2012، ص: 132.

2 – المرجع نفسه، ص: 132.

3 – أنور المرتجى، سيميائية النص الأدبي، ص: 97.

4 – مريم خرمازة، ملامح النقد الحداثي في الجزائر بين النظرية والتطبيق، البنيوية والسيميائية أنموذجا، مخطوط رسالة ماجستير، إشراف أحمد يوسف، جامعة وهران، ص: 41.

الأدبي، دراسات سيميائية أدبية ولسانية (المغرب) المعرف السورية المسار التونسية، الثقافات الجديدة المصرية»[1].

كما كان لتنظيم الملتقيات بالغ الأثر في تقارب وجهات النظر وتوحيد أو بمفهوم أدق تقارب الرؤى نذكر منها:

-ملتقى مناهج دراسة الأدب العربي وهران 1983م، ملتقى التحليل اللساني للنصوص جامعة عنابة 1985م، ملتقى حول البنيوية جامعة قسنطينة 1986م، ملتقى السيميائية والنص الأدبي جامعة عنابة 1995م، ملتقى النقد البنيوية بقسنطينة سنة 1989م، ملتقى مناهج دراسة الأدب اللغة تلمسان 1989، ملتقى الخطاب الأدبي تيزي وزو 1988م، ملتقى السيمياء والنص الأدبي بسكرة 2000، ملتقى علم النص الذي ينعقد في الجزائر كل سنتين انعقدت أولى دوراته نوفمبر 1994.

يضاهي هذا الاهتمام بالجانب النقدي اهتمام المبدع في الحرص على صقل موهبته الإبداعية «لقد أصبح الخطاب السردي والروائي تحديدا أشبه مهيمن في المشهد المغاربي المعاصر، إنها هيمنة مقترنة بالحضور وبالتطور ذلك لأنّ الخطاب الروائي فضلا عن كونه غير نهائي ويوجد دوما قيد التكوّن والاكتمال حسب باختين فهو يتميّز بمرونته المورفولوجية تبليغه مع ضغط القيود التيمية والبنيوية للغة الطبيعية من منظور كريزنسكي، ومن هنا يأتي ارتباطه الشديد بنسق القيم السائدة، وقدراته على تشخيص المتغير من أنماط الوعي والذهنيات والأشياء والأمكنة»[2].

وإذا حاولنا أن نجزئ المجزّء على اعتبار أن التجربة النقدية الجزائرية والممارسة الإبداعية هي جزء من كل، فالحديث عن التجربة المغاربية نقدا وإبداعا تكاد تشابه إلى حد كبير بحكم عوامل تاريخية ثقافية جغرافية، لكن الضبط المنهجي، يحتم ذلك لنتساءل

---

1 – ينظر: المرجع نفسه، ص: 40.

2 – عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2000م، ص: 05.

وأعتقد أنه سؤال مشروع «هل يطمح الخطاب النقدي الروائي على الخصوص إلى تأصيل نظرية ومنهجية له تلامس عمق الخطاب الروائي الجزائري؟ وهل يمكن الحديث عن التجديد والتجريب في الرواية الجزائرية مع إغفال الدور النقدي والنظري بوصفه لغة واصفة للغة موصوفة، أي موضوع مشروع الرواية الجزائرية نشأة وتطورا وتجديدا؟ أم أن المتغير السوسيوتاريخي بمستوييه الذاتي والعام هو من فعل فعلته في عملية التحول والتطور؟ وهذه الأسئلة تجعلنا نواجه سؤالا جوهريا يتعلق بكيفية تبلور الدلالة المفهومية والاصطلاحية للتجديد والتجريب والتطور وعلاقته بمسيرة نحو المشروع الروائي سواء على المستوى النظري النقدي أو مستوى الممارسة الإبداعية»[1]، وهذه التساؤلات تطرح الطبيعة الإشكالية في العلاقة المتلازمة بين التنظير النقدي والممارسة الإبداعية «ولعل المفارقة التي يمكن أن تتحقق بين الأدب والنقد، هي أن الأدب في أساسه لغة تبليغية راقية، في حين يكون النقد سليل الأيديولوجيات والثقافات والمناهج المختلفة والنظريات المعرفية والفهم والدراسة وهذا هو السر في جعل الناقد عارفا ملما بالثقافات والنظريات واسع الدراية بالمناهج وآليات الدراسة متفرسا في النصوص»[2].

لكن هذه الفراسة ليست جبلة وإنما هي احتدام فكري وتجاذب فلسفي ينتظم وفق أرضية فلسفية هي التي جعلت التباين واضحا بين القراءة السياقية القراءة النسقية «يمكن فهم الأبعاد الفلسفية التي تقف وراء تباين القراءة السياقية والقراءة النسقية داخل ذلك الجدل الحاد الذي دار بين كلود ليفي شتراوس وجون بول سارتر، وبخاصة مفهوم التاريخ ومنزلة العقلين الجدلي والتحليل كما تجلت في مؤلفيهما "نقد العقل الجدل" لــسارتر، و"الفكر المتوحش" لــليفي شتراوس، لأنّ الأساس الفلسفي للقراءة السياقية التجريد تارة،

1 – جمال بوسلهام، الحداثة وآليات التجديد والتجريب في الخطاب الروائي الجزائري "حارسة الظلال" لواسيني الأعرج أنموذجا، ص: 119.

2 – فتحي بوخالفة، لغة النقد الأدبي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط01، 2012، ص: 76–77.

والانغماس في الذاتية وتأمل التجربة البشرية تارة أخرى، وذلك على حساب مكونات لنص البنيوية وتركيبه الداخلي»[1].

1 – أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2002/2001، ص: 82.

خاتمة

سعينا في هذه المحاولة إلى إضاءة بعض المحطات في مسار الحركة الإبداعية والنقدية في الجزائر من خلال تساوق هذه التجربة مع الجهد العربي المبذول في الثقافة العربية عموما، وتداخل هذه التجربة مع المسعى الإنساني الرامي إلى توسيع مجال المعرفة الإنسانية ومع التأكيد على أن الاستقلالية أو الخصوصية ثابت غير قابل للمناقشة في أي ثقافة وإلا لما أمكن لنا الفصل بين الحضارات الإنسانية وثقافتها، ولعل ما يمكن أن توسم به التجربة الجزائرية الإبداعية والنقدية يمكن تلخيصه في مجموعة من العناصر العامة وهي:

-ما من شك في أن الشفاهية كانت تجربة مهمة في التأصيل لفن الحكي في الثقافة الجزائرية بالنظر إلى الحضارات التي تعاقبت على هذه الرقعة الجغرافية وإذا كان العرق قد يتنكر للعرق، فإن الفن نتاج إنساني خالد يحتوي اللاحق منه السابق ويستفيد منه.

-كان التأصيل للجنس الروائي مهمة شاقة وتجربة جريئة مكنت له من اكتساب خصوصية تعكس تفرد المجتمع في ملامحه وشخصيته.

إن التطور السريع والتحول المفاجئ الذي مر به المجمع الجزائري سياسيا واجتماعي انعكست ظلاله على النص الروائي.

أسهم الخطاب الروائي مع المرحلة الأولى -التأصيلية- إسهاما واضحا في الحركة الفكرية الأدبية في الجزائر من خلال الأبعاد الأيديولوجية والانتقال من الأيديولوجيا في الرواية إلى أديولوجيا الرواية.

إنّ الكم الهائل من النصوص الروائية الجزائرية ينم عن وعي المبدع وإسهامه الفعال في عملية المثاقفة.

-الإقرار بمبدأ التفاوت في التجربة حتمية تفرضها المنهجية العلمية إذ من المؤكد أن وعي المبدع بقضايا المجتمع وتداخل الميكانيزمات التي تحرك دوالب الفعل السياسي والثقافي تختلف من روائي إلى آخر.

-إن نزوع الكتابة الروائية إلى الحداثة دفع بها إلى التجريب وإلى البحث عن أساليب جديدة وصناعة تخييلية باعتبارهما أداة معرفية لفهم العالم والكينونة كما هي خطاب يتأسس بعيدا عن مضمون لتبين اللغة بذاتها عن ذاتها.

-قدرة النقد كفعل معرفي في تتبع مسار الخطاب الروائي وامتلاك القدرة على سبر أغوار العالم التخييلي وتحليل بنياته.

-إلمام الناقد الجزائري بالأدوات الإجرائية للمناهج النقدية خاصة البعد الأيديولوجي.

-التداخل بين المناهج النقدية سمة طبعت النقد العربي بشكل عام والنقد في الجزائر رغم محاولة الأكاديميين الاستفادة من منابعه الغربية.

-أزمة المصطلح واختلاف المفاهيم وتحديد التصورات النظرية والتطبيقية وسع الهوة بين النقاد وصعب من مهمة النقد.

-غياب مجمع للترجمة النقدية أو جهة أكاديمية تسهر على ضبط المصطلح أكبر عقبة تقف أمام الممارسة النقدية.

-الإهتمام بالجانب التنظيري وإهمال الممارسة التطبيقية جعل جدوى المناهج النسقية غامضة إلى حد الخلط، ذلك أن العمل الأكاديمي في الجامعات الجزائرية ظل في رفوف مكتبات الجامعات، رغم الجهد المضني إلا أن الفائدة لم تكن في مستوى الجهد المبذول.

-انتقاء النصوص الروائية والاقتصار على نماذج بعينها تداولت بين المناهج السياقية منها والنسقية أمر عطل من حركة النقد ووقف عائق أمام اكتشاف نصوص أخرى.

-أسهمت الممارسة النقدية في الجزائر في رسم معالم كتابة روائية ترقى إلى مصاف العالمية، من خلال الحرص على تكريس الخصوصية الثقافية للمجتمع الجزائري.

-امتهان بعض المبدعين عملية النقد ساهم في دعم الحركة الإبداعية والنقدية.

-حرص الباحثين الأكاديميين على تصحيح بعض المفاهيم قلل من خطورة انزلاق النص نحو الانهيار والوقوع في النزعة التسجيلية والربورتاجات الصحفية.

-يبقى أن نؤكد في الأخير على غياب صحافة أدبية وثقافية مستقلة قلل من انتشار الثقافة النقدية والتذوق الجمالي للأدب في الجزائر.

-تحولات المناهج السياقية كان سببا في بعث المناهج النسقية، مع التأكيد على أنّ القطيعة المعرفية هي ردّة فكرية، إذ من الملاحظ أن أغلب المنظّرين للمناهج النسقية استفادوا بشكل صريح أو ضمني من جهود النظرية السياقية، خاصة في النقد العربي حيث نلاحظ أن المشتغلين على المناهج النسقية هم أنفسهم من بعثوا وأسسوا للمناهج السياقية.

-للخروج من الضبابية في المفاهيم، والتداخل الحاصل في فهم التصور النظري والعجز الملاحظ في الجانب التطبيقي يجب العمل بالاختصاص، إنّ تفرّغ النقاد إلى التخصص في منهج بعينه ومقاربة النصوص الأدبية وفق أدواته الإجرائية شيء يمكّن من بعث الحركة النقدية وإرساء ممارسة نقدية تمكّن من وضع ملامح لنظرية في النقد العربي.

-عودٌ على بدء ليظل السؤال مفتوحا والجزم باليقين غرورا؛ هل استطاعت الحركة النقدية أن تواكب التجربة السردية في الجزائر؟ وهل فعلا كما قرّ في اعتقادي أن النص الروائي استطاع أن يُحقّق خصوصيته، وأن يجنح إلى التجريد والتجريب.

قائمة

المصادر والمراجع

المصادر:

1.بن إبراهيم محمد، حكاية العشاق في الحب والاشتياق، تحقيق الدكتور أبو القاسم سعد الله، الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب، ط02، 1983م.

2.أحمد رضا حوحو، غادة أم القرى، ط02، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

3.بوجدرة نور الدين: الحريق، الشركة التونسية للفنون والرسم، تونس 1957

4.حبيب السايح، ذاك الحنين، دار الحكمة، الجزائر، 1997.

5.رشيد بوجدرة، التطليق، ترجمة: صالح القرمادي، دار سراس للنشر، تونس، باريس- فرنسا، 1982.

6.الشافعي عبد المجيد: الطالب المنكوب، دار الكتب العربية تونس، 1951

7.الطاهر وطار، الزلزال عن دار العلم للملايين، بيروت مع الاشتراك مع الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص: 1974.

8.الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ط01، منشورات، مجلة التبيين، جمعية الجاحظية، الجزائر، 1945.

9.الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ط02، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1982.

10. الطاهر وطار، اللاز الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط02، 1978م.

11. الطاهر وطار، تجربة في العشق، ط01، مؤسسة عبيار للدراسات والنشر نيقوسيا قبرس، 1989م، ط02، مكتبة الاجتهاد، الجزائر، 1989.

12.الطاهر وطاهر، العشق والموت في الزمن الحراشي، دار ابن رشد، بيروت، 1986م.

13. عبد الحميد بن هدوقة، الجازية والدراويش، ط01، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1983.

14. عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، الجزائر، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط04، 1980.

15. عبد الحميد بن هدوقة، نهاية الأمس، ط02، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1978.

16. عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية، دار هومة، الجزائر، 2000.

17. لوكيوس أبوليوس، الحمار الذهبي (أو التحولات) ترجمة عمار الخلاصي، 2000.

18. محمد العالي عرعار، الطموح، ط01، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1978.

19. محمد العالي عرعار، ما لا تذروه الرياح، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.

20. محمد حسنين هيكل زينب، دار النفيس، القبة، الجزائر، 2002م.

21. محمد منبع، صوت الغرام، ط01، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، 1969.

22. مرزاق بقطاش، دم الغزال، القصبة للنشر، الجزائر، 2002م.

23. واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ط01، دار الجرمق، دمشق، سوريا، 1986.

المراجع:

1. إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، 1999م.

2. إبراهيم عباس، الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، دار الرائد، الجزائر، الطبعة الأولى، 2005م.

3. إبراهيم عبد الله، السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2003م.

4. إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع للطباعة، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 2003.

5. أحمد اليبوي، دينامية النص الروائي منشورات اتحاد كتاب المغرب الطبعة الأولى 1993

6. أحمد بوحسين، تاريخ الأدب، كتابة التواريخ، تنسيق محمد مفتاح واحمد بوحسن، المملكة المغربي، جامعة محمد الخامس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 81-1999.

7. أحمد كمال زكي: الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية1979.

8. أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط2001م-2002م.

9. إدريس بوديبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، الطباعة الشعبية للجيش، 2007م.

10. أسعد ذبيان، المخصوص في المنتقى من النصوص، الحطيئة دار الفكر اللبناني، بيروت، 1985، ط01.

11. إسماعيل حاجم، الصراع الحضاري في الرواية الفرانكفونية المغاربية، دار الأمل، ط01، 2007م.

12. آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع

13. أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، طبعة 1987.

14. بشير بويجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري1970، 1986 المؤثرات العامة في بنيتي الزمن والنص ج1، دار الغرب لنشر والتوزيع 2002،2001.

15. بشير بويجرة محمد، الشخصية في الرواية الجزائرية (1970-1983)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

16. بلحيا الطاهر: التراث الشعبي الرواية الجزائرية، منشورات التبيين الجاحظية سلسلة الإبداع الأدبي الجزائر 2000.

17. تركي علي الربيعون، العنف والمقدس في الميثولوجيا الإسلامية المركز الثقافي الغربي بيروت، 1994

18. جابر عصفور، المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)، 1998م.

19. جورج طرابيشي: الروائي وبطله، مقاربة اللاشعور في الرواية العربية دار الآداب بيروت الطبعة الأولى، 1995

20. حبيب مونسي، المنجز في النقد الأدبي، دراسة المناهج، منشورات دار الأدبي، 2007م.

21. حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول، مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض، منشورات، دار الغرب، 2001-2002

22. حسين خمري : فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى 2002

23. حسين علام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى 2010

24. حسينة فلاح الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي منشورات تحليل الخطاب الأمل، 2012

25. حفناوي رشيد بعلي، قراءة في نصوص الحداثة وما بعد الحداثة، الطبعة الأولى، 2011م، دروب للنشر والتوزيع، عمان-الأردن 2011.

26. حميد لحميداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1990

27. خالد بن شعيب، ليليات امرأة آرق في ضوء التحليل النفسي، دار القدس العربي، ط01، 2010م

28. خريستو نجم، في النقد الأدبي والتحليل النفسي، بيروت، ط01، 1991م.

29. رشيد بن يمينة، بواكير الرواية الجزائرية-دراسة تحليلية لبنية السرد في خطاب "حكاية العشاق"، دار تفتيلت، 2013م.

30. رماني إبراهيم، أسئلة الكتابة النقدية، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 146، د.ط، د.ت.

31. زكي نجيب محمود، في حياتنا العقلية، دار الشروق، 1981م، ط02، بيروت.

32. زهور كرم، حكاية العشاق الجزائرية، ذاكرة الرواية وسيرة العشق الأدب المغاربي اليوم- قراءات مغربية مجموعة من الباحثين، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2006م.

33. سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، المغرب، ط01، 1994م.

34. سعيد سلام: التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن 2010

35. سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس، 2009.

36. سماق فيصل: الواقعية في الرواية السورية، مطابع دار البعث لجديدة، دمشق، 1979م.

37. سنقوقة علال، المتخيل والسلطة منشورات الاختلاف الجزائر، ط01، 2000م.

38. السيد يسين، التحليل الاجتماعي للأدب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان

39. شايف عكاشة: اتجاهات النقد المعاصر في مصر والجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية 1985

40. شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، 2010م.

41. الشريف جبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيولوجية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، أربد-الأردن، 2010م.

42. شكري محمد عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم، الرياض، السعودية، ط01، 1985

43. شلتاغ عبود شراد، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، دار مجدلاوي للنشر، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 1998م

44. صابر عبد الدايم، التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث، دراسات وقضايا، دار الكتاب الحديث، ط2011.

45. صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي: دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1961م.

46. صبري مسلم حمادي، أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 1980.

47. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء

48. طراد الكبيسي، مشروع رؤية نقدية عربية للرواية العربية، نخبة من الروائيين، الرواية العربية، واقع وآفاق.

49. طلال حرب، أولية النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط01، 1999م

50. عادل مصطفى، دلالة الشكل –دراسة في الاستيطيقا وقراءة في كتاب الفن–، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط01، 2001.

51. عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، دار توبار للطباعة، القاهرة، ط01، 1998م.

52. عاطف وصفي، الانتروبولوجيا الثقافية، بيروت، دار النهضة العربية، د.ط، 1971م

53. عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشعبي الجزائري، دراسات حول خطاب المرويات الشفوية الأداء، الشكل، الدلالة، ديوان المطبوعات الجامعية

54. عبد الحميد بورايو: منطق السرد دراسات القصة الجزائرية الحديثة ديوان المطبوعات 1994

55. عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م.

56. عبد الحميد بورايو، الكشف عن المعنى في النص السردي، النظرية السيميائية السردية، دار السبيل للنشر والتوزيع، 2008

57. عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2000م.

58. عبد الرحمن بدوي، الموسوعة الفلسفية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، 1984م.

59. عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي الخبر-سردية الخبر- دار الأمل تيزي وزو الجزائر، 2012

60. عبد الله أبوهيف، النقد العربي الحديث في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.

61. عبد الله ركيبي، الشعر...في زمن الحرية (دراسات أدبية ونقدية)، الديوان الوطني للمطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994م.

62. عبد الله ركيبي، الهوية بين الثقافة والديمقراطية، دار هومة، الجزائر، 1988م

63. عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار العربية للكتاب، 1983م

64. عبد الله شريط، تاريخ الثقافة والأدب في المشرق والمغرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الطبعة الثانية، 1983م

65. عبد الله وآخرون، معرفة الآخر المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990م

66. عبد المالك أشهبو، العنوان في الرواية العربية محاكمة للنشر والتوزيع سوريا، الطبعة الأولى 2011

67. عبد المالك مرتاض، الجدل الثقافي بين المغرب والمشرق، دار الحداثة، الطبعة الأولى، 1982م، بيروت، لبنان

68. عبد الملك مرتاض، القصة في الأدب العربي القديم، دار مكتبة الشركة الجزائرية، ط01، 1968م.

69. عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983م.

70. عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931-1954)، الجزائر ديوان المطبوعات الجامعية، 1983م.

71. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990م

72. عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية والمعاصرة ورصد نظرياتها)، دار هومة للطباعة والتسيير والتوزيع، الجزائر، 2010.

73. عبد الملك مرتاض، نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر 1925، 1954، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر الطبعة الثانية.

74. عبد الوهاب رقيق، في السرد دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي.

75. عثمان سعدي: الجزائر في التاريخ من العصر القديم وحتى سنة 1954، شركة دار الأمة الجزائر 2012

76. عثمان عبد الفتاح، الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع، دراسة تحليلية فنية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، لقاهرة، 1993م.

77. عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1880.

78. عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة القاهرة الطبعة 4

79. العلام عبد الرحيم وآخرون، سؤال الحداثة في الرواية العربية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 1999.

80. علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط01، 1979م

81. علي حرب، أوهام النخبة أو نقد المثقف، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2004.

82. علي حرب، حديث النهايات، فتوحات العولمة ومأزق الهوية، المركز الثقافي العربي، بيروت

83. علي حرب، نقد الحقيقة، المركز الثقافي، بيروت، الدار البيضاء، 1993م

84. علي عبود المحمداوي، الإشكالية السياسية للحداثة-من فلسفة الذات إلى فلسفة التواصل، هابرماس أنموذجا، منشورات الاختلاف، ط01، 2011م.

85. علي كبريت، موسوعة التراث الشعبي تيارت تيسمسيلت، الجزء الأول دار الحكمة 2007

86. عمار بلحسن، "الأدب والأيديولوجيا، المكتبة الشعبية، بيروت، 1981م

87. عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990م.

88. عمر بن قينة، الريف والثورة في الرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري 1988.

89. عمر بن قينة، دراسات في القصة الجزائرية القصيرة والطويلة، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1986

90. عمر بن قينة، في الأدب الجزائري، تاريخا... وأنواعا... وقضايا... واعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية 2009.

91. عيسى موني، بيبليوغرافيا، قراءة في أول مؤشرات المحاورة ومداخل السياقات المعرفية اللسانية، دار العلوم للنشر والتوزيع، 2012

92. غالي شكري، أزمة الجنس في القصة العربية، دار الشروق 1991

93. الغانمي سعيد، ملحمة الحدود القصوى، المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، لمغرب، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، (2000).

94. فاطمة الزهراء محمد سعيد، الرمزية في أدب نجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 1981م.

95. فاليري ليبين، مذهب التحليل النفسي وفلسفة الفرويدية الجديدة، دار الفارابي، بيروت، ط01، 1981.

96. فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث أربد الأردن، 2010

97. فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرؤية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2004م.

98. فيصل دراج، دلالات العلاقات الروائية، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط01، 1993م

99. فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط01، 1999.

100. أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار التونسية للنشر 1985

101. أبو القاسم سعد الله، تجارب في الأدب والرحلة المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983م

102. أبو القاسم سعد الله، دراسات في تاريخ الجزائر الثقافي، الجزء الأول، 1500، 1830 عالم المعرفة، الجزائر طبعة خاصة 2011

103. الكتابي محمد، الصراع بين القديم والجديد (جزءان)، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1982م، الجزء الأول.

104. كراد شاوش يلس، من الفلكلور إلى الكتابة، إشكالية تحول (محمد ديب نموذجا)، الكشف عن المعنى في النص السرديات التطبيقية، دار السبيل، 2008م

105. لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، 1985.

106. مالك بن نبي: الصراع الفكري في البلاد المستعمرة، باشراف مالك بن نبي، دار الفكر الجزائري، دمشق، سوريا

107. مالك بن نبي، مشكلات الحضارة تأملات، دار الفكر المعاصر، بيروت– لبنان، دار الفكر، دمشق، سوريا، الطبعة التاسعة، 2009م

108. محمد الدغمومي، نقد الرواية والقصة القصيرة بالمغرب، مرحلة التأسيس، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2006م.

109. محمد بوشحيط، الكتابة لحظة وعي، مقالات نقدية المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984م

110. محمد بوعزة، هيرمنيوطيقا المحكي–النسق والكاوس في الرواية العربية، الانتشار العربي، ط01، 2007، بيروت– لبنان

111. محمد زكي العشماوي، الرؤية المعاصرة: في الأدب والنقد، النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت

112. محمد شكري عياد، القصة القصيرة في مصر، دراسة في تأصيل فن أدبي، معهد البحوث والدراسات العليا، القاهرة، 1963

113. محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي بيروت، مركز دارسات الوحدة العربية، ط8 2002

114. محمد عز الدين التازي، الواقع والمخيل من خلال علائق البحث النظري والكتابي، الرواية العربية واقع وآفاق.

115. محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.

116. محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1986

117. محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديث بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1983م.

118. محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983م

119. محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م

120. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925–1975 دار الغرب الإسلامي بيروت، ط 1، 1985

121. مختار حبار، الخطاب الأدبي القديم في الجزائر– دراسة بيبلوغرافيا، منشورات مخبر الخطاب الأدبي في الجزائر، جامعة وهران، منشورات دار الأديب، 2007.

122. مصطفى الفاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر ، ط2000م

123. مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع في الشعر خاصة دار المعارف، ط4

124. ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيار أو مصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، ط04، 2005م

125. نبيل رمزي، علم اجتماع المعرفة، الجزء الثاني، الطبعة الأولى، د.ت، دار الفكر الجامعي، الإسكندرية، مصر

126. نجلاء عبد الحميد راتب، الانتماء الاجتماعي للشباب المصري، دراسة سوسيولوجية في حقبة الانفتاح، مركز المحروسة للنشر، القاهرة، مصر، 1999م.

127. نعيم الباقي، أطياف الوجه الآخر، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، 1997م.

128. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب–دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، الجزء الأول، دار هومة، الجزائر، 2010م.

129. واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب 1986

130. يمني العيد، فن الرواية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الأدب بيروت، الطبعة الأولى 1998

131. يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط03، شباط 1975م.

132. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2008م

133. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور، ط03، 2010.

المراجع المترجمة:

1. إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط01، 1983م.

2. أيزر، فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000

3. بارت تودوروف، ما هو فـــهالين شوبر ويجن، نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، ط01، 2003م

4. برهان غليون، تأملات في الواقع العربي والرواية، ترجمة رشيد بن حدو، نخبة من الروائيين العرب، الرواية العربية واقع وآفاق.

5. بول ريكور، محاولة في التفسير محاولة في فرويد، ترجمة: وجيه أسعد، ط01، كانون ثان 2003م، الناشر أطلس للنشر والتوزيع، دمشق الجمهورية العربية السورية.

6. تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي ترجمة وتقديم جابر عصفور، الطبعة الثانية، الدار البيضاء، 1986م

7. تيري إيجلتون، النقد والأيديولوجيا، ترجمة، فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات، ط01، 1992م

8. جيلبر دوران (1993) الانتروبولوجيا، رموزها، أساطيرها، أنساقها، ترجمة مصباح الحمد، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط01.

9.دي هويمان، علم الجمال، ترجمة: ظافر الحسن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 1975م.

10. ريمون روية، نقد الأيديولوجيات المعاصرة، ترجمة الدكتور عادل العوا، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط01، 1978م.

11.ستيفين أولمان، اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، ترجمة شكري محمد عياد ضمن كتاب "اتجاهات البحث الأسلوبي"، والمقال من كتاب أولمان (Langage and style)، ط01، أكسفورد

12.شتراوس، الأسطورة والمعنى، ترجمة شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986م

13. غاستون باشلار، جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، 1982م.

14.غولدمان لوسيان، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر: محمد برادة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط02، 1986م

15.فريفل جون (1970)، الأدب والفن في ضوء الواقعية، تر: محمد مفيد الشوباشي، دار الفكر العربي، مصر، وخليل إبراهيم 1985م، غولدمان، وتحليل الأدب، أفكار، وزارة الثقافة، عمان، ع79

16.فكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، ترجمة: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، 2000م

17. الكبسيس كاريل، الإنسان ذلك المجهول، تر: أسعد فريد، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، 1980.

18. لوسيان قولدمان وآخرون، الرواية والواقع، ترجمة رشيد بن حدو، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط01، 1988م.

19. مارسيل عوشية، وبيار كلاستر، أصل العنف والدولة، تقدم وتعريب علي حرب، دار الحداثة، لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، 1982م.

20.محمود مديني، الهوية (من أجل حوار بين الثقافات)، ترجمة عبد القادر قبنيني، المركز الثقافي العربي، ط01، 2005م، الدار البيضاء، المغرب

21.ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع الطبعة الأولى 1987

22.ميشيل روز الدوولويز لا معير المرأة الثقافة، المجتمع ترجمة، هيفاء هاشم، وزارة الثقافة، دمشق 1976.

23.ميلان كونديرا، فن الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكي، إفريقيا الشرق، المغرب، ط02، 2001م.

24. نور تروب فراي، الخيال الأدبي، ترجمة: حنا عبود، منشورات، وزارة الثقافة، دمشق، 1995م.

25. نيرس دي، الأحلام تفسيرها ودلالاتها، تعريب وتعليق وإضافة الدكتور محمد منير مرسي.

المجلات والجرائد:

1.أحمد حيدوش، النص الأدبي بين المبدع والمتلقي (وجهة نظر نفسانية) التبيين، تصدر عن الجاحظية، العدد، 06، 1993م.

2. أحمد رضا حوحو: جريدة البصائر س2، العدد 211، (29–01–1952).

3.إميل بنفست، البنيوية في اللسانيات، تعريب: ضون مبارك، مجلة دراسات أدبية لسانية المغرب، ط02، 1986م.

4.بشير بويجرة محمد، الرواية الجزائرية بين التأسيس والتأصيل مقاربة ابستيمولوجية لخطاب حكاية العشاق في الحب والاشتياق، دراسات جزائرية يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، العدد01، جوان 1997م.

5.بشير بويجرة محمد، المتن الروائي والمرجعية–مقاربة حول المتخيل والواقعة التاريخية "ذاكرة الجسد–نموذجا" دراسات جزائرية، دورية محكمة يصدرها "مخبر الخطاب الأدبي في الجزائر، جامعة وهران، العدد 02 مارس 2005م

6.بغداد محمد، جدل الثقافة في الخطاب الديني، الثقافة مجلة شهرية ثقافية، إبداعية تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، العدد02 مارس 2004م.

7.بوعلي عبد الرحمن، الرواية العربية الجديدة، منشورات كلية الآداب العلوم الإنسانية، رقم 77 سلسلة بحوث ودراسات رقم 11، وحدة المغرب، 2001.

8. بول ريكور، الحياة بحثا عن السرد، ترجمة: سعيد الغانمي، مجلة نزوى، العدد10، 1997م.

9.التغيير في عمق التفكير" في الموقف الأدبي، دمشق، العدد 167–168، آذار نيسان، 1988.

10.الثقافة، مجلة فصلية ثقافية تصدر عن وزارة الثقافة، عدد 19، افريل 2009م.

11.جواد حسني عبد الرحيم، ندوة إشكالية المصطلح النقدي، عرض وتلخيص مجلة "اللسانيات العربي" الرباط، عدد 23، 1985م.

12. الجودة أحمد الخطاب، القصص في رواية الريتي بركات لجمال الغيطاني محاضرة ألقاها في الملتقي المغاربي حول السرديات، المنعقد بالمركز الجامعي، بشار، 2001.

13. حافظ إسماعيل علوي، مدخل إلى نظرية القراءة مجلة علامات في النقد، المجلد العاشر، الجزء 34، 1999م

14. حمادي صمود، المناهج اللغوية، مجلة الجامعة التونسية.

15. حميد الحمداني، التناص وإنتاجية المعاني مجلة علامات في النقد المجلد العاشر العدد40 جوان 2001م، جدة، السعودية.

16. خالد بن شعيب، نصية الخطاب الروائي، منظور "نظرية" التحليل النفسي، كتابات معاصرة، ع96، المجلد 24- 2015.

17. دراسات عربية السنة الرابعة عشرة العدد5 آذار مارس 1981 دار الطبعة بيروت

18. رابح ملوك، تعددية النص وأحادية المنهج، معارف مجلة علمية فكرية محكمة، لمركز الجامعي البويرة، الجزائر، العدد الأول، ماي 2006م.

19. راوية يحياوي، انقلاب النص الشعري من قراءة المنهج الأحادي، معارف، مجلة علمية فكرية محكمة، المركز الجامعي، البويرة.

20. رمضان بسا ونيسي محمد، النقد الثقافي، مجلة العربي، الكويت، ع514، سبتمبر 2001م

21. سمير حمدي، قبل الأركونية وبعدها: الحوار أو العنف–التعصب والتسامح، بمنتهى الديمقراطية كتابات معاصرة، العدد 79، مجلة الإبداع، والعلوم الإنسانية، المجلد 20، كانون الثاني، شباط، 2011.

22. سيدي محمد بن مالك، فلسفة النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي، التفكيك، الثقافة وسلطة النسق، كتابات معاصرة، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، العدد 96، المجلد 24 تموز آب 2015.

23.شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس، 2001م.

24.شرشار عبد القادر، بواكير الرواية العربية في التراث المغاربي، مقاربة حول الإرهاصات الأولى للكتابة السردية في الجزائر، دراسات جزائرية، جامعة وهران، مجلة دراسات جزائرية، العدد 02، مارس 2005م.

25.صابر الحباشة، المؤلف المجهول "الأسد والغواص"، بإعداد رضوان اليد، محاور الأنماط وتجاوز الأجناس، كتابات معاصرة، العدد 79.

26.صالح خرفي، شعراء من الجزائر، الحلقة الأولى، معهد البحوث والدراسات العربية، 1969م.

27.الطاهر روانية، جدل التاريخي والمرجعي في كتاب الأمير لوسيني الأعرج، الرواة الجزائرية المعاصرة (1990–2011) وقائع سردية وشهادات تفصيلية، مركز البحث في الأنتروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، منشورات (CRASC)، 2014.

28.عبد الحميد بن هدوقة للرواية، إعداد مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، بمساهمة وزارة الاتصال والثقافة الطبعة السادسة، 2003م

29.عبد الحميد حاجيات، عبد الله بن المقفع زعيم التعريب في عصره، الأصالة

30.عبد الله ركيبي، القصة العربية الجزائرية (الاتجاه الواقعي الفني)، جريدة الشعب، ع: 974، 04 فبراير 1966، ع: 04.

31. عبد الملك مرتاض، بنية السرد في الرواية العربية الجديدة، تجليات الحداثة معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 1994، ع03.

32. عقار عبد الحميد، الرواية العربية "إشكالات التخلف ورهانات التحول، ندوة مجلة الآداب، ع817، تموز 1997م.

33.عمار بن زايد، النص والمنهج، معارف، مجلة علمية فكرية، محكمة، المركز الجامعي البويرة، الجزائر، العدد الأول، ماي 2006م

34.غولدمان وتحليل الأدب، مجلة أفكار وزارة الثقافة، عمان، 79، 1985م

35.لطيفة لبصير، من لاوعي الكاتب إلى لاوعي الكتابة، دراسات مغاربية، عدد 07، 1989، مؤسسة الملك عبد العزيز آل سعود للدراسات الإسلامية والعلوم الإنسانية.

36. مجلة الاختلاف، حوار مع رشيد بوجدرة، رابطة الاختلاف، الجزائر، العدد01 جوان 2002م،.

37. مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، العدد 04، السنة الخامسة 1979م.

38.محسن التومي، التخاصصية كشرط للإبداع "البا هاوس للفنون" نموذجا، مجلة الإبداع والفنون، العدد 79، المجلد 20 كانون الثانوي شباط 2011.

39.محمد الأمين بحري، دلالات الأنساق الثقافية لمنظومة الوقائع التخيلية في رواية التسعينات للطاهر وطار... الرواية الجزائرية المعاصرة (2011/1990)، وقائع سردية وشهادات تخييلية، منشورات (CRASC)، 2014

40. محمد الصغير حنجار، الكتابة والذاكرة، دراسات مغاربية، عدد12، 2000م.

41.محمد ناصر، واقع اللغة العربي في الصحافة الإصلاحية في الجزائر، الأصالة، مجلة ثقافية تصدرها وزارة التعليم الأهلي والشؤون الدينية، العدد17-18 لسنة الرابعة، نوفمبر ديسمبر، جانفي، فيفري، 1974م.

42.نبيلة إبراهيم سالم عوض، طلال سالم الحديثي: البطولة في القصص الشعبية التراث الشعبي، وزارة الثقافة والإعلام دار الجاحظ، ع9، السنة العاشرة 1979.

43.نسيب نشاوي، النقد الأدبي عند الدكتور محمد مصايف، الثقافة، مجلة تصدرها، وزارة الثقافة والاتصال، العدد 116، 1998م، الجزائر

44. واسيني الأعرج، الرواية التاريخية-وأوهام الحقيقة، ندوة الرواية والتاريخ (مشترك)، مهرجان الدوحة الثقافي الرابع المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، قطر، 23-24 مارس 2005.

45. واسيني الأعرج، حوار أجرته معه فايزة بوخلف، جريدة الجمهورية الجزائرية، بتاريخ 04 أفريل 2007م.

46. اليامين بن تومي، النص الإجراء من النقد النسقي إلى النقد الثقافي معارف، مجلة علمية فكرية محكمة

المخطوطات والرسائل الجامعية:

1. بارودي سميرة، الدراسات السردية في النقد الجزائري الحديث والمعاصر، إشراف عز الدين مخزومي، مخطوط شهادة ماجستير في النقد الأدبي الحديث والمعاصر، جامعة وهران، 2010–2011.

2. جمال بوسلهام، الحداثة وآليات التجديد والتجريب في الخطاب الروائي الجزائري، حارسة الظلال واسيني الأعرج نموذجا، إشراف: محمد داود، مخطوط شهادة ماجستير، جامعة وهران 2008–2009.

3. صوان بوعلام، أشكال الكتابة الروائية في الجزائر بين 2000/1920، مخطوط رسالة ماجستير، إشراف: محمد بشير بويجرة، جامعة وهران، 2006–2007م.

4. عائشة سنوسي، المصطلحات الأدبية في الخطاب النقدي الجزائري، مخطوط لنيل شهادة ماحستير، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2013–2012

5. محمد داود، الرواية الفرنسية الجديدة، مخطوط رسالة دكتوراه، إشراف: عبد الله بن علي .

6. محمد مرزوقة، أثر التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية رسالة ماجستير، كلية الآداب قسم اللغة العربية، جامعة عين شمس القاهرة مصر 1989.

7. مريم خرمازة، ملامح النقد الحداثي في الجزائر بين النظرية والتطبيق، البنيوية والسيميائية أنموذجا، مخطوط رسالة ماجستير، إشراف أحمد يوسف، جامعة وهران.

.

فهرس الموضوعات